جامعة عين شمس
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية

بحث لنيل درجة الماجستير

إعداد الطالب/ محمد بن مرزوقة

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور/ إبراهيم عبد الرحمن محمد

الدكتور/ يحيى إبراهيم عبد الدايم

العام الجامعي

١٩٨٨ - ١٩٨٩ م

"إن الشعب أكثر من حصيلة، وأنه عبقرية مبدعة،
إنه على الأقل إرادة تأكيد الذات، إنه ذو شخصية
واضحة متكاملة، تشكل وحدة يغلب عليها
الاتساق من ناحية والتمايز من ناحية أخرى .."

فاطمة حسين المصري

الإهداء ..

إلى كل أستاذ لبّى نداء الواجب التربوي بإخلاص
وساهم في تكويني وتوجيهي عبر هذه المسيرة
الطويلة الشاقة .. أهدي هذا العمل المتواضع
إعترافاً بالجميل ..

الباحث

مقدمة :

كان التراث الشعبي ، وما يزال ، رافدًا ثريًا ، من روافد الإبداع والإمتاع، يغرف منه الأدباء ، ويستعينون بأدواته الفنية في كتاباتهم ، وهؤلاء نوعان ، فمنهم من مثل هذا التراث بالنسبة إليهم جزءًا من ثقافتهم ، أسهم في تكوين فكرهم ولغتهم وأصبح مصدرًا غنيًا بالصور والإيحاءات والرموز ، يستلهمون منه أعمالهم ، وهو ما نسميه بالتأثر العفوي ، كأنه بمثابة مكوّن من مكونات ثقافتهم ، ولابد أن يظهر أثره في إبداعاتهم ، وهؤلاء هم الغلبة الكثيرة ، ومنهم من سعى إليه سعيًا ، عن طريق دراسة أشكال التعبير الشعبي ، واستقراء مكنوناتها الدفينة ، قصد الإستفادة من صورها الفنية ، ولغتها ، ودلالات مضمونها ، وإيحاءاتها الرمزية ، كتقنية فنية وجمالية ، ثم اتخاذ موقف مستنير منها ، فيفرقون بين العنصر الإيجابي فيها ، والعنصر السلبي ، يتعاطفون مع الأول ، ويجعلون له دورًا هامًا في بناء أعمالهم الإبداعية ، ويتناولون الثاني برؤيا نقدية يكشفون للقارئ زيفه ، فكان التأثر مقصودًا ، ومدروسًا ، وقد تفاوتت هذه الإستفادة والإستعانة ، من كاتب إلى آخر ، سواء من ناحية الكم أو الكيف.

ولما كانت الرواية الشكل المناسب للتعبير عن قضايا الإنسان العربي في الجزائر ، رأينا من الضروري أن نبحث عن مدى استفادة الكتاب الجزائريين من التراث الشعبي في أعمالهم الروائية المكتوبة باللغة العربية ، أو بتعبير آخر ، ما هي طبيعة العلاقة القائمة بين الروائيين الجزائريين والتراث الشعبي ؟ لأنه رغم أهمية هذه العلاقة التي تربطهما ببعض ، إلا أنها لم تنل اهتمامًا كبيرًا ، وقسطًا وافرًا من البحث والدراسة ، سواء على المستوى المحلي أو العربي عامة ، اللهم إلا بعض الدراسات القليلة المتناثرة هنا

وهناك على صفحات المجلات والجرائد ، التي كثيرًا ما يغلب عليها طابع التسرع ، والبعيدة في الوقت نفسه كل البعد عن الدراسات الجادة والمنصفة ، من هنا كانت الرغبة جامحة في إضافة شيء ما إلى مكتبة الدراسات الأدبية العربية ، وبحث ما أهمله تعسف أقلام النقاد والصحافيين .

لكن رغم هذا لا ينكر الباحث استفادته من بعض الدراسات القليلة ، التي تعد على أصابع اليد الواحدة ، حيث أشارت بقسط قليل إلى ظاهرة توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، وأهمها :

(١) "صورة الجزائري في القصة العربية الجزائرية ١٩٦٢ـ١٩٧٦" وهي عبارة عن رسالة نال بها الطالب عبد الحفيظ حزرلي درجة ماجستير من جامعة القاهرة سنة ١٩٨٢ ، وإن كانت دراسة جدية وموضوعية ، إلا أن الباحث اهتم فيها بدراسة الرواية والقصة القصيرة ، ولم يركز على الرواية وحدها ، فكان هذا الاتساع سببا من أسباب انعدام التركيز والعمق في دراسة الظاهرة الأدبية .

(٢) اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" للدكتور الأعرج واسيني " ، فرغم أن الباحث ركز على الجوانب الإجتماعية والفكرية العامة ، وعلاقاتها بالرواية إلا أنه أهمل الجوانب الفنية للظاهرة ، فجاءت الدراسة على شكل تأريخ للأدب الجزائري المعاصر ، مما جعلها تفقد الدقة في إطلاق الأحكام النقدية ، والعمق في التحليل .

(٣) " الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام " للدكتور محمد مصايف" تعرض فيها لكل الجوانب الإجتماعية والفلسفية والإقتصادية وعلاقتها بالرواية ، مما دفعه إلى الإسهاب عند تحليل بعض

الروايات ، كما جعله في كثير من الأحيان يغض الطرف عن روايات تستحق الدراسة والتحليل ، إلى جانب تعرضه للجوانب السلبية فقط في بعضها الآخر ، دون التركيز على الجوانب الفنية والجمالية .

ثم إذا أضفنا إلى كل ذلك قضية أخرى نعتبرها واحدة من أخطر قضايا الرواية الجزائرية ، لما لها من علاقة وطيدة بعنوان البحث ، وتتعلق كما هو ظاهر بمسألة نوعية اللغة الروائية في حد ذاتها ، لأن كثيرًا من إخواننا العرب مازال بعضهم يظن إلى حد الآن ، أن للجزائريين نوعين من الروايات ، نوع يكتب باللغة الفرنسية ، ونوع آخر يكتب باللغة العربية ، وكل نوع قائم بذاته ، لما يميزه عن الآخر – على الأقل من ناحية المضمون الروائي – ويختلف فيه الكتاب ، كل حسب طبيعة تكوينه الثقافي والعلمي والإجتماعي ، لذلك ارتأينا أن نصحح هذا الخلط في الفهم ، ونسدد هذا الإعوجاج في الرأي . فكان عنوان بحثنا " أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية " مقصودًا حددت غايته منذ البداية ، ومفتوحًا على النوعين معًا في آن واحد ، وليس الأدبين ، لأن كل ما كتبه أبناء الجزائر – إلا القليل النادر – بالرغم من مأساة اللغة التي يتخبطون فيها ، كان وطنيًا وقوميًا وانسانيًا ، يعبر في شكله ومحتواه عن الروح العربية الأصيلة ، ويحمل في طياته نبض آلام الشعب الجزائري وآماله وطموحاته .

والأمثلة على ما نقول كثيرة ومتنوعة ، لا يكفي المجال هنا للحديث عنها ، فقط نشير إلى أن المسألة ليست مسألة لغة فرنسية أو عربية ، إنما القضية في ما تحمله هذه اللغة ، أو ما تريد إيصاله للآخرين ، لذلك كان عنوان بحثنا خاليًا من كلمة " عربية " ، لا لسبب ، إلا لدحض التفرقة بين النوعين ، وحتى يفهم الجميع أن في الجزائر أدبًا واحدًا ، هو الأدب الجزائري

لا غير، وأن الرواية الجزائرية واحدة، سواء كتبت باللغة العربية أوبالفرنسية، من أجل ذلك تعمدنا عنونة البحث..."أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية"، ولم نقل " الرواية العربية الجزائرية".

ولابد في البداية أن نحدد المقصود من مصطلح " التراث الشعبي" Cultu re Traditionnelle الذي سيكون موضوع بحثنا هنا، إن المقصود بهذا المصطلح، هو ذلك التراث، أو العناصر الثقافية التي تلقاها جيل عن جيل، أو التي انتقلت من جيل إلى آخر، وبعبارة أخرى، أن التراث الشعبي المراد هنا هو الذي يمثل نفس الموضوعات التي تنتمي إلى " الفولكلور " وإلى دراسة الإبداع الشعبي ، وجميع مجالات الثقافة الروحية للمجتمع مضافاً إليه الفنون الشعبية والموضوعات المحلية.

وقد حاولنا أن نتطرق إلى جل هذه الموضوعات ، مثل التراث الأسطوري ، والتراث التاريخي ، التراث الديني ، الأدب الشعبي الشفوي، أشكال العلاقات الإجتماعية، الحياة الإنسانية، الإستبطان، الإقامة ، وسائل المعيشة، وسائل الإتصال ، الأعمال التجارية والحرفية، الطبيعة ، الزمن ، الطب الشعبي ، أصول وقواعد المعتقدات الشعبية...

وإلى جانب كل هذا ، فإننا نلاحظ في هذا الصدد ، أن كل موضوع من هذه الموضوعات ، إنما يشتمل على عشرات الموضوعات الفرعية الأخرى.

وهنا تكمن صعوبة المسلك الذي يواجه الباحث، وهو يتناول كل هذه الموضوعات، فإلى جانب تشعبها ، وغزارتها ، وكثافتها ، وانسيابها ، فهي أيضا غير ثابتة المعالم والأشكال ومتغيرة باستمرار، إلى جانب كونها خبيئة في صدور الناس، تتشكل بصور عديدة، من شخص إلى آخر، يمارسها كل

واحد حسب فهمه لها ، فما كان قائمًا بالأمس ، لم يبق له أثر اليوم ، والعكس أيضا صحيح .

يضاف إلى ذلك بعض الصعوبات الأخرى التي أعاقت الباحث عن أداء مهمته على أحسن وجه ، حيث يتمثل بعضها في ندرة المراجع والمصادر ، وبعضها الآخر في جمع المادة وتصنيفها وتبويبها ، وكذا اختيار المنهج المناسب ، الذي يتلاءم وطبيعة الموضوع المقترح ، ثم كيفية التنسيق بين الفصول ، وربطها ببعضها البعض.

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن التأثيرات الشعبية المحلية التي خضعت لها الرواية الجزائرية ، ومدى ما أفاده الكاتب الروائي من عناصر التراث الشعبي في بناء روايته ، وكذا البحث عن طبيعة الدوافع التي حملته على ذلك ، والكيفية التي وظفت بها هذه العناصر التراثية ، ثم التطور الذي شهده هذا التوظيف على مر الزمن ، وأوجه الإختلاف بين الكتاب في رؤيتهم وتفسيرهم لما اختاروه من التراث.

ولمحاولة الوصول إلى تحقيق هذه الأهداف والغايات ، فقد استندنا على منهجين من حيث الأساس الجوهري ، واعتمدنا بالدرجة الأولى على المنهج التحليلي النقدي ، قصد استقراء الظاهرة الشعبية في استقلاليتها النسبية ، وفي علاقتها الجدلية بالأصول الشعبية التي استقت منها مادتها وبناءها العام.

ويحاول هذا المنهج أن يثبت أثر البيئة المحلية عبر تراثها الشعبي في احتضان الفن الروائي وتطويعه ، بحيث يتلاءم معها ، كما يحاول أن يوازن بين الروايات وبين الأصول الشعبية ، ومدى ما احتفظ به الكتاب وما حذفوه

منها ، وما أضافوه إليها ، كما ينطلق أساسًا من داخل النص الروائي وليس من خارجه ، فدراسة النص هي الغاية والهدف، لذلك كان الاهتمام بطريقة التوظيف، وتحليل الروايات الهم الأول فيه، ثم الغاية التي قصد إليها الكتاب من وراء هذه العملية للوصول إلى تقييم عام للروايات من الناحية الفنية .

وحاولنا أن نتعامل مع الروايات الناجحة فنيًا على الأقل — وإن كان النجاح نسبيًا كما أن الفشل نسبي أيضا — بنفس الشروط النقدية التقييمية المتعارف عليها في هذا الحقل ، وتفاديًا للتكرار الممل ، فقد لجأنا لعملية انتقائية بين النماذج الروائية من جهة ، وبين موضوعات التراث الشعبي من جهة أخرى ، تكون أكثر دقة على التعبير ، وايصال المعنى العام ، والهدف المنشود .

كما اعتمدنا ثانيًا المنهج المورفولوجي — حتى اقتضت الضرورة إلى ذلك — قصد تقديم تحليل مقارن بين مجمل الوحدات الوظيفية التي حددها بروب Propp واستقرائها ضمن بنية النص الروائي المقدم للتحليل ، ومن ناحية أخرى تحديد هذه الوظائف التي تتحرك بداخلها الشخصيات ، وفق ما يمكن أن تقدمه في النهاية وهي تتحرك بمستوى مواز لحركة المجتمع المتغير بشكل دائم، وهو في الوقت نفسه صاحب هذا العمل وصانعه عبر الزمان والمكان غير المحددين .

ولكن ليس معنى ذلك أننا أهملنا باقي المناهج الأخرى ، ولكن بقدر ما استفدنا من المنهجين السابقين ، فاننا اعتمدناها أيضا ، إيمانًا منا بأن حقيقة العمل الأدبي واحدة ، وإن تعددت المداخل إليها ، وأنها أساسا لا تتنافر مع بعضها البعض ، بقدر ما تقدمه مجتمعة في النهاية ،

من خلال النفاذ إلى العمق ، عبر رؤية ثورية ، تؤمن بالفعل التغييري ، رؤية وأداة .

وبدأنا البحث بتمهيد تتبعنا فيه عملية توظيف التراث الشعبي في الأدب العربي ، قديمه وحديثه ، مركزين على جذور العلاقة التي ربطت بين الأدباء العرب وبين القيم الشعبية ، واختلاف رؤية كل واحد منهم .

ثم رأينا أن عملية توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، تجلت في مظهرين متباينين كل التباين ، عند نوعين من الكتاب ، أحدهما اتخذ التراث الشعبي إطارًا عامًا بنى عليه رواياته شكلا ومحتوى ، والآخر تجسدت في أعماله الروائية عناصر ومواقف مختلفة من التراث الشعبي ، تسربت إليه بشكل أو بآخر ، وعليه قسمنا البحث إلى بابين ، سمينا الأول " التأثير المباشر للتراث الشعبي على الرواية الجزائرية " ، وأطلقنا على الثاني تسمية " التأثير غير المباشر للتراث الشعبي على الرواية الجزائرية " .

وقد قسمنا الباب الأول إلى فصلين ، تطرقنا في الفصل الأول الذي يحمل عنوان " مصادر التراث الشعبي المؤثرة في الرواية الجزائرية " دراسة المصادر الشعبية التي استقى منها الكتاب الجزائريون أعمالهم الروائية ، ومما استمدوه من كل مصدر من هذه المصادر ، بينما تناولنا في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان " إشكالية التوظيف الفني المباشر للتراث الشعبي في الرواية الجزائرية " تحليل رواية واحدة هي " الحوات والقصر " للكاتب " الطاهر وطار " تعرضنا فيها لدراسة جمالية التوظيف الفني للتراث الشعبي في الرواية وطبيعة الدوافع لذلك ، ودلالات المضمون الروائي ، ثم الموازنة بينها وبين الأصول الشعبية التي استقى منها الكاتب مادته في بناء الرواية ، والكيفية التي وظفت بها من حيث الشكل والمضمون .

وتجدر الاشارة هنا إلى أن الباحث لم يسعفه الحظ في مناقشة أكثر من رواية في هذا الفصل ، ويرجع ذلك إلى سبب واحد لا أكثر ، هو أن كل الروايات الأخرى لم تستوف شروط منهجية وخطة الباحث ، المعلنة سلفا في هذا الفصل ، فلم يجد أمامه خيارًا آخر ، غير المثول للأمر الواقع ،والاكتفاء برواية واحدة ، نعتبرها نموذجًا رائدًا في مجال الكتابة الروائية الناجحة ، شكلا ومضمونا ٠

ولما كانت كل الروايات الجزائرية المتبقية تحتوي على عناصر ومواقف متنوعة من التراث الشعبي ، رأينا من الضروري وتفاديًا للتكرار ، أن ننطلق هذه المرة من القيم الشعبية المتداولة بين الناس ، فوجدناها تنقسم إلى نوعين اثنين ، قسم يرتبط بظاهرة المعتقدات الشعبية ، وكل ما يتعلق بأنواع الطقوس الروحية والعبادات والممارسات الغيبية ، وقسم يرتبط بالعرف الشعبي وانعكاساته ، المعبر عن مختلف المعارف الشعبية التي نمتها تجربة المجتمع الشعبي الطويلة على مر العصور ، ليواجه بها مشاكل الطبيعة والانسان ، فكانت القوانين الصارمة التي تحفظ بها الجماعة بقاءها واستمراريتها ٠

من هذا الأساس المنهجي الفكري المحض ، قسمنا الباب الثاني إلى فصلين ، حاولنا أن ندرس في الفصل الأول منه الذي يحمل عنوان " أثر عناصر ومواقف من المعتقد الشعبي في بناء الرواية الجزائرية " الروايات التي تسربت إليها من المعتقد الشعبي بعض القضايا والظواهر ، وتجلت هذه المؤثرات الشعبية في حبكتها وصراعها وشخصياتها ولغتها الروائية ، ودرسنا في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان " أثر عناصر ومواقف من العرف الشعبي في بناء الرواية الجزائرية " ، الروايات التي تسربت إليها هي الأخرى من العرف الشعبي بعض العناصر والظواهر المتفرقة ، ظهرت في حبكتها وصراعها وشخصياتها ولغتها الروائية ٠

وذيلنا في الأخير البحث بخاتمة ، نزعم أننا لخصنا فيها بعض النتائج التي توصلنا إليها ، وإن كانت لا ترتقي إلى مستوى النضج الفكري ، بقدر ما هي محاولة لطرح بعض القضايا التي تهم الأدب العربي عامة ، وتدفع الباحثين إلى دراسة الرواية العربية الجزائرية في المستقبل على وجه الخصوص.

ومع ما بذلناه من جهد متواضع في هذا البحث ، لا نستطيع أن نقول إننا بلغنا حد الكمال ، وإنما هي مجرد محاولة بسيطة لاثارة موضوع خصب ومتشعب في الرواية العربية الجزائرية ، سيأتي بكل تأكيد من يتناوله بشكل أتم ، ويصحح ما أجبرنا على السقوط فيه ، سواء في المنهج أو في الاستنتاجات أو في التحليل للوصول إلى هذه الاستنتاجات ، لأن الجديد في البحث الأدبي مهما عمق واتسع لا يمكن أن ينتهي عند حد معين ، لكن يبقى الأمل كبيرًا في أن نكون قد وفقنا إلى حد ما ، واقتربنا من الهدف المنشود .

وفي الأخير نتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذين الجليلين اللذين تفضلا بقبول الاشراف على هذا الموضوع ، مع علمهما المسبق بصعوبته وتشعبه ، الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد ومساعده الدكتور يحيي أبراهيم يحيي عبد الدايم ، لما منحاه من وقته وحسن رعايته وجميل توجيهه ، ولما بذلاه من جهد في قراءة البحث ومناقشته وتقويمه ، باخلاص وصبر ، والوصول به إلى المستوى المرجو الذي تطمح إليه أُمنيات الباحثين والدارسين .

كما أتقدم بالشكر الكبير إلى الأستاذين الجليلين الاستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل والاستاذ الدكتور أحمد مكي اللذين وافقا على مناقشة الرسالة ، وأبداء ملاحظاتهما القيمه التي من شأنها أن تثرى البحث وتعمق فكر الطالب ، وتعده لحمل عبء البحث الادبي مستقبلا ،

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل الذين ساهموا من قريب أو من بعيد ، في إنجاز هذا البحث ومراجعته وإخراجه إلى حيز الوجود ، وأخص بالذكر السادة الزملاء ، حسن بن مالك ، وحرمه السيدة ربيعة، وسعيد حورية ، وأحمد مسعود ، لما بذلوه من مجهود في إنجاح هذا البحث حتى يرى النور .

تمهيـــــــد :

إن استنطاق الماضي وبلورته ضمن العملية الابداعية الشائكة قصـــد إعطائه معنى جمالي ومعرفي لروح العصر وبيئته المحلية ،عملية استقطبـــــت كتاب العربية وشعراءها منذ فجر التاريخ العربي والاسلامي .

وأهميتها ترتبط مباشرة بصيغ التفكير الواعي للعنصر البشري عبـر مراحل تطوره العقائدي ، إذا ما اعتبرنا الصلة الحميمة التي تربط الأديب بمجتمعه ، والمكانة المرموقة التي كان يتوخاها هذا الأديب لفترة غير قصيرة في ثنايـــا عشيرته ، إذا كان الاستثناء واردًا لصدق من قال " الشعر ديوان العـــرب" أو كما يقول علماء الاجتماع في العصر الحاضر ، بأن الانسان ــ شاء أو أبى ــ لابد أن يتأثر وجدانه ، ومن ثم سلوكه ،بالخبرات التي ينقلها إليه الوســط الاجتماعي .

وليس الاندماج الكامل بين أنماط التفكير الشعبي والأدب ، إلا الإنعكاس التقليدي للتصورات العقيدية الأولى ، التي حاولت أن تربط الشعوب بحيـاة روحية ، تساعدها على تفسير ما عجزت عن إدراك كنهه [1] ،غير أن مجـــال

---

(١) توصل الدكتور "ابراهيم عبد الرحمن محمد " عن طريق تطبيق منهجـــه الأسطوري الذي اعتمده في تفسير الشعر الجاهلي ،إلى أن الممارسـة العقائدية اتخذت في التفكير الميثولوجي الجاهلي مستويات ثلاثــة منفصلة ماديًا ،ولكنها متصلة اتصالا وثيقا من الناحيتين الأسطوريـة والروحية وهي : المستوى الأول ،مادي ،وهو عالم النجوم البعيد حيث تعيش الآلهة التي تعبدوا لها ، أما المستوى الثاني ، فهو رمزي اشاري يمثل العلاقات الروحية التي أقامها الجاهليون بين الحيوانـــات والنباتات وغيرها ،وبين عالم النجوم ،وما نتج عنه من معتقدات ،وقيـم شخصوها في تماثيلهم ، أما المستوى الثالث ،فهو الوجود الأدبـي الذي نلحظه في شعرهم ، والذي اتخذ نزعة تصويرية .
انظر بالتفصيل كتاب :ابراهيم عبد الرحمن محمد ــ بين القديم والجديد (دراسات في الأدب والنقد) ــ مكتبة الشباب ــ القاهرة ــ د ت ــ ص٥٧ وما بعدها .

الأسطورة الرحب ، اكتسب لحظة الابداع الفني ، عبر مراحل التفكير الانساني ، جل تجارب المبدعين ، فكانت أكثر تأثيرا ، وأوسع استلهاما ، لأن عالم البناء الأسطوري في اعتقادنا لا يقدم تكنيكاً طريفاً فحسب ،بل إنه يساعد على تقديم رؤية للعمل الأدبي والأديب ، والنظر إليه من هذه الوجهة ، يجعله علة فاعلة، وضرورة أكيدة ، تتجاوز مرحلة النقل العفوي إلى مرحلة تأكيد الذات، والنظر إليه أيضاً باعتباره جزء من مكونات الواقع ، يساعد على الغوص في الحاضر وتجاوز الفعل لبناء الأفضل ·

لذا كانت العلاقة التي تربط الأسطورة بالأدب ، أساس العلاقة التي تربطها بسائر الفنون ، أساسها وحدة المنطلق والمنتهى ، " حتى ليظهر أن الفن العظيم لا يخرج عن أن يكون مجرد آلة تعمل في خدمة التنظيم الديني [(١)] ، تبلور الفكر العقائدي ، وتعطي مسوغات الإعتقاد الروحي جوهر الممارسة الغيبية ·

غير أن استلهام الشاعر العربي القديم لمختلف قيم التراث الشعبي ، بات وسيلة توفيقية ، ارتسمت على " شكل نزعة تصويرية غالبة على الرغم من تنوع أدواتها وخصوبة صورها وعمق رموزها ، فقد اتخذت من التكرار والنمطية سلوكا فنياً " [(٢)] ·وضعت الشاعر رهن متطلبات العطاء الأحادي الجانب، الهدف المباشر فيها ، هو إبراز المقدرة اللغوية ، فاقتصرت تجاربه على استخدام إشارات خاطفة ، ورموز عامة ،دون توظيفها توظيفاً فنياً ، من شأنه أن يثري القصيدة العربية ، ويعطيها مدلولها الخاص الذي يضمن لها

---

(١) أحمد كمال زكي "الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)" ــ دار العودة ــ بيروت ط ٢ــ ١٩٧٩ ــ ص ١٣٧ ·

(٢) ابراهيم عبد الرحمن محمد " بين القديم والجديد (دراسات في الأدب والنقد) " ــ ص ٥٧ ·

الخلود ، فكانت التجارب الأولى تنعى إلى التجريد الرمزي للواقعة الخرافيـة واستعارتها وفق المدلول الجمالي الذي ينظمه السلم الخليلي في نظـــم الشعر ،مثلما جاء على لسان " النابغة الذبياني " وهو يتعرض لقصة تسخيـر الجن لسيدنا سليمان عليه السلام فيقول :

وخيس الجن ، إني قد أذنت لهم　　　　يبنون تدمر بالصفاح والعمد

كما يخبرنا في موضع آخر ،عن اعتقاد ميثولوجي ، ساد لفترة ما فـــي المجتمع الجاهلي ، يتمثل في الحديث عن " الغراب" والمكانة البالغـة التي يحتلها في المعتقد الشعبي ، حيث يقول :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً　　　　وبذلك حدثنا الغراب الأسود

هذه الصورة توضح الفكرة الميثولوجية التي تعطي الطائر مقدرة علــى التنبوء بالأحداث ، والتكهن بالمستقبل [1] ليصبح الاعتقاد في تفسير الظواهـر الاجتماعية والطبيعية ، وسيلة يتحدد في إطارها الفعل الانساني ، وطريقــة تنظيم من خلالـهــا الممارسة الحضارية لهذا الفعل ،بجميع خصائصها المتقابلة ، بين الخير والشر ، وبين التفاؤل والتشاؤم .

---

(١) لازال الاعتقاد شائعاً وسائداً إلى يومنا هذا في مختلف المجتمعات ،أن الغراب طائر مشؤوم ، يحمل تناقضات القوى الروحية ، شرها وخيرهـا ، فيعتقد في بعض المناطق أن نعيقه نذير الموت والخراب والدمـــار ، ويعتقد أنه يرى ويسمع كل شيء ، وأنه يفهم لغة الانسان ،فيستعمـــل وسيطا بين الآلهه والناس،وقد يكون لانتشار هذا الاعتقاد جـــذوره الخاصة ، فقد كان سيدنا سليمان يعرف منطق الطير ،لهذا تعـــززت العلاقة بينه وبين الانسان ، أنظر تفصيل ذلك في فصل خاص مـــن كتاب: فوزي العنتيل ــ " الفولكلور ما هو؟ ــ " دار النهضـــة العربية للنشر ــ القاهرة ــ د ت ــ من الصفحة ٩٩ حتى ١١٩ .

ولا غروة إذا كان استكناه الحقائق الخرافية ،على نحو يتفق وروح العصر، فان منهجهم في النظم لم يكن ليخلومن عبثيةالتعقيدات الروحية ، لهذا فان التمثيل الجيد لواقع البيئة المحلية المتخمة بعناصر التراث الشعبي ، كان البديل الذي تلتقي فيه الأسطورة والشعر ،"لأنهما" ينشآن من الحاجة الانسانية ، ويمثلان نوعا واحداً من البنية الرمزية ، حيث أن كليهما انتصار للخيال على الواقع ، أو تجاوز للواقع المخيف ، إلى بناء واقع متوائم مع النفس البشرية وآمالها المشرقة " (١) ،في تحقيق حلم الانسان ، وإيجاد حل لما يطرح من معضلات في الحياة اليومية ، فينقله إلى واقع متميز حيث الانتصار والتجدد والأمل .

غير أن التمثيل الجيد الذي صاحب تجليات التصور الميثولوجي للبنية العقائدية في المجتمع الجاهلي ، لم يصلناكله ، فكان أن وضع موضع الشك ونسجت عليه عناكب النسيان خيوطها ،وبقي في دائرة الاهمال ، وهذا ما يفسره الكم الهائل الذي وصلنا منه القليل ،على لسان "أميةبن أبي الصلت" لكثرة ما ورد في شعره من قصص ديني ، وأساطير مختلفة ، عبر من خلالها عن الواقع العقائدي للبيئةالجاهلية ، واستطاع أن يضمن شعره بحشد هائل من الرموز الايحائية ، فكان يسمي القمرمثلا " بالساهور" ، والسماء "بالحاكورة" أو" الصاقورة" ، وكان يسمي الله "بالسلطيط" ومن المحتمل جدا أن تكون هذه الأسماء قد انتقلت إليه من بعض الكتابيين ، أو من أساطير غير عربية لم يصلنا منها شيء ، فنستشف في شعره الكثير مما عرفه أصحاب الديانات السابقةمن القصص ، كقصة تضحيةابراهيم الخليل بابنه اسماعيل ،وقصة طوفان نوح ،ومعجزةميلاد عيسى بن مريم ، وخراب سدوم وهلاك قوم لوط بها ،التي يقول فيها :

---

(١) مصطفى الشوري "الشعر الجاهلي (تفسيراسطوري) " ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ١٠٨ .

ثم لوط أخو سدوم ، أتاها — إذ أتاها برشدها وهداها
راودوه عن ضيفه ثم قالوا — قد نهيناك أن تقيم قراهـا
عرض الشيخ عند ذاك بنات — كضيـاء ، بأرجـع مرعاهـا
غضب القوم عند ذاك وقالوا — أيها الشيخ خطة تأباهـا
أرسل الله عند ذاك عذابا — جعل الأرض سفلها أعلاهـا
ورماها بحاصب ، ثم طين — ذي حروق ، مسموم ، اذ رماها

ويتواصل هذا الفيض من الأشارات الأسطورية ، والتلميحات الرمزية لبعض الأحداث الخرافية على لسان " جرير " وهو يغمز خصمه " الفرزدق " عن طريق الأسطورة "الأنيميزيمية" الجاهلية ، التي مفادها أن القتيل إذا لم يؤخذ بثأره خرجت من رأسه " هامة " يقال لها الصدى " فتصحيح : اسقوني ! ولا تكف عن الصياح حتى يتم الثأر ، فيقول في هذا المقام :

إذا ما الليل هاج صدى حزنا — بكى جزعا عليه إلى الممات

"والصدى الذي يعنيه " جرير " في هذا البيت كان " للزبير بن العوام " بعد أن قتل في جوار " آل الفرزدق " ولم يأخذ بثأره.

ويواصل " بشار بن برد " من بعده ، معتمدًا هذا الفيض اللامتناهي من عالم الأساطير والخرافات ، في هجاء " آل سليمان بن علي " مستغلا أسطورة "هاروت وماروت" البابليين ، على شكل لا يختلف عمن سبقه من الشعراء :

دينار آل سليمان ودرهمهم — كالبابليين حفا بالعفاريت
لا يوجدان ولا يرجى لقاؤهما — كما سمعت بهاروت وماروت

أما " أبو العلاء المعري "فهو أيضا ممن استغلوا الأساطير والحكايات

الخرافية ، وتشهد "رسالةالغفران" على كثير من تأثراته ، سواء بالفولكلـــور الاسلامي والثقافة الشعبية العربية ، أوبما وصله من تراث الاغريق والرومان .

كما يعتبر " أبو تمام" من بين شعراء العربية القدامى ، الذيـــن أحسنوا استخدام الأسطورة ، فانشد يومًا في " الأفشين" قائد " المعتصم" قائـلا :

ما نال ما قد نال فرعون ولا هامان في الدنيا ولا قارون
بل كان كالضحاك في سطواته بالعالمين وأنت أفريـد ون (١)

وبذلك يكون "أبوتمام" قد أعطى محاولة غنية لمن زادته الرمـــوز الأسطورية ولوعًا ، ضمن العملية الابداعية على نسق المشبه والمشبه به ، وذلـك في ربط الأفشين بأفريدون ، لأنه كان فارسيًا .

وهكذا ظل الشاعر العربي القديم ، رهن متطلبات التجربة الموضوعية ، لعالم الأساطير والخرافات ، رغم التداخل الصارخ بين معاني المصطلحـات

---

(١) وقصة مقتل أفريدون للضحاك ، ترويها كتب السيرة ، منها "سيرة الضحـاك الحميري" حيث تروي بطش الضحاك وطغيانه ، هذا الذي أدى به إلى قتل أبيه ، ليعتلي العرش من بعده ، كما تروي عدل أفريدون ، الـذي انتقم للناس من الضحاك ، وقتله بعمود في رأسه صورة ثور ، ثم قطع مـن جلده وترا قيده به ، وحمله إلى جبل "دنياوند" وحبسه في بئر هنـاك ، ويدعي المجوس أنه محبوس في هذا الجبل كابليس إلى يوم القيامـة ، واتخذ الناس يوم حبسه عيدا سموه "مهرمًا مهرمًا" أي المهرجـان ووزع أفريدون ملكه على أبنائه الثلاثة "سلم" و"توز" وايريج" فملـك هذا الأخير إلى جانب أبيه إيران ، غير أن أخويه تآمرا عليه حسـدًا وقتلاه ، ومنذ ذلك التاريخ ضعف بصر الملك أفريدون وحزن علـى ابنه حزنا كبيرا إلى أن وافقه المنية .

ومدلولاتها ، فغدت القصيدة في ازدواجيتها – بين معنى "الرمز" ومعنى "الأسطورة" (١) – وعاء لسرد الأحداث الخرافية ، أو الإشارة إلى الاعلام الأسطورية تلميعًا وزينة .

وبقدر ما كانت الظاهرة عيبا تسترضيه بحور النظم ، فان انحرافها لم يكن له ما يبرره ، لأن الخلط الذي ساد المسيرة الشعرية عبرتطور أزمنتها واختلاف أمكنتها ، نابع من تجربة فكرية خلعت عليها حقائق الحياة العادية معنى اعتباطيًا غير مكتمل ، فجاء التعامل مع التراث الشعبي منحصرًا في بعض المضامين التلميحية ، أسقطت القصيدة في دائرة الرمزية المباشرة ، وأضحت الأسطورة ، تشرح الموقف ، وتلخص الفكرة ، وتقول بالكلمة ولا تصور ، وتحولت إلى شكل مثقوب ، يبرز من خلال ثقوبه المتنوعة ، جملة من المضامين والمواقف المتعددة ، تتنافر أجزاءها في ثنايا السلم الخليلي .

وبذلك لم يشأ للعربي قديما أن يستنطق روح الخيال المتراكم في عبقرية التصورات العقيدية ، حيث يتجادل الواقع مع التراث ، وحينئذ تبدو الأسطورة في شكل واقعي ، و "يصبح الناس قادرين على تفصيل الواقع المؤقت والتراكمي ، دون أن يحسوا مع ذلك بالحاجة إلى إلغاء نظامهم الأعلى ، الذي يبقى إطارهم المرجعي لزمن طويل " (٢) .

---

(١) لأن الرمز يحوي إشارة حرفية ، وكثيرا ما يندمج من النمط الأعلى ، أو التعبير عن أنساق من السلوك والمعتقد ، أما الأسطورة التقليدي منها والمختلف فهي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معا إلى كشف متماسك للمعنى ، وقد يقال إن الرمز قد يربط بين عنصرين أو أكثر ولكن الأسطورة تفعل ذلك أيضا .

(٢) ميشيل زيرافا – " الرواية والأسطورة " – ترجمة : صبحي حديدي – دار الحوار للنشر والتوزيع – دمشق – ط١ – ١٩٨٥ – ص٩٠

أما في القرن الماضي ، وعن طريق احتكاك العرب بغيرهم من الأمم ، وبعد أن نشط ميدان الترجمة ، واتسعت سبله ، ونشر " سليمان البستاني " عام ١٩٠٤ ترجمته الشعرية لملحمة "هوميروس" المشهورة " الإلياذة " ، فكان لها أثرها البالغ على أدباء هذا العصر ، كما نبهت شعراء المرحلة بخلو التراث الأدبي العربي من هذا الجنس الأدبي ، وبإمكانية الإفادة من الأساطير والخرافات في إثراء الشعر العربي الحديث[1] ، فنظم أحمد محرم "الالياذة الاسلامية " ونظم حافظ ابراهيم " العمرية وعبد المطلب "العلوية " ، ونظم فوزي المعلوف ملحمته " بساط الريح " وشقيق المعلوف" عبقر " .

لكن يظل استخدام الموروث الشعبي في هذه المرحلة على ما كان عليه في الشعر القديم ، مقتصراً على بعض الاشارات والتلميحات الأسطورية ،

---

(١) لقد مر استخدام الأسطورة في الشعر العربي الحديث بثلاث مراحل تاريخية وفنية متميزة كما يرى " علي عبد المعطي البطل "في بحثه حول "الرمز الاسطوري في شعر بدر شاكر السياب" وهي : المرحلة الأولى ، ويسميها مرحلة "الملاحم " التي قام فيها بعض الشعراء بنظم مطولات تاريخية ، أما المرحلة الثانية ، فيسميها مرحلة "أبولو " التي وظفت فيها الأسطورة توظيفا حقيقيا ، ويلاحظ في هذه المرحلة ، أنها احتوت اتجاهين مختلفين في طريقة التعامل مع الأسطورة ، الأول يمثل اتجاه أحمد زكي أبو شادي ، والثاني يمثله علي محمود طه ، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة " بدر شاكر السياب" وتمثل مرحلة النضج الحقيقي ، حيث وصل فيها استخدام الاسطورة في الشعر العربي المعاصر إلى مستوى جماليات البناء التشكيلي والموضوعي للقصيدة العربية .

وقد ارتأينا أن نتبع الخطوات التي اعتمدها "علي البطل "نظراً للتقارب الكبير الذي يميز محتوى التتابع المنطقي للعملية ، مع إضافات أخرى قد تعين على استكشاف المنحنى التاريخي لتطور العملية بعد السياب في الشعر العربي كله ، تعميماً للفائدة العامة وصالح الأدب العربي. لمزيد من التفاصيل أنظر رسالة : علي عبد المعطى البطل - "الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب - رسالة ماجستير - مخطوط كلية الاداب - جامعة عين شمس - سنة ١٩٧٥ .

وكان ذلك نتيجة ابتعاد الشعراء المحافظين عن مجال الأسطورة .

فاستخدم أحمد شوقي الأسطورة على منوال ما استخدمه من قبله النابغة الزبياني وأبو تمام ، حيث يقول في رثاء مصطفى كامل مستخدما أسطورة "خرافة" الذي اختطفته الجن :

بك الوطنية اعتدلت ، وكانت حديثا من " خرافة " أو مناما .

كما لا يضيف حافظ ابراهيم على ذلك شيئا حين يعطف على البأس ، فيشبهه " بالعازر " الذي أقامه عيسى بن مريم من بين الأصوات ، بل يكتفي كمن سبقه من الشعراء القدامى ، بالتلميح إلى الأصل الأسطوري الذي يتبناه المعنى الرمزي للحادثة ، ويبدو التراث هنا مجرد مخزون ثقافي ، يلجأ إليه الشاعر لتدبيج قصيدته ، حتى يغدو أداة تعبيرية مفرغة من غاياتها ، هدفها الأول تحقيق جماليات الكتابة ، والابداع البلاغي الممتع :

وكأنه هوميت أحياه عيسى بعد "عازر"

لكن رغم ذلك يبقى زكي أبو شادي ، رغم ضعف شعره ، واضطراب مبناه العروضي ، وخلل تركيبه اللغوي ، يحتفظ بفضل الريادة في هذا المجال ، إن لم يكن قد خطا خطوة إيجابية في تحقيق توازن بين الأنا الحاضرة والكل المفتقد على سنة الرومنسيين ، فنظم " هرقل وديانيرة " وقصيدة "بلوتو وبرسفون " و " أفرود يت وأدونيس " و " دانيال في جب الأسود " وكذلك " زيوس ويوربا " و " أبولو ودفني " التي يقول في هذه الأخيرة .

ياحياة الفنون ياحسن مهلا لست للصد يامليك أهلا

ها أنا عبدك الذي ينشد الشعر معانيك فامنح الشعر وصلا

لا تصخ ياجمال " دفني " اليهم أو تذر هذه العواطف قتلى

كما التفت زكي أبو شادي إلى التاريخ الفرعوني المصري القديم، وحاول أن يستكنه خباياه، ويستوحي صوره ومناظره، على غرارما فعله شوقي ومن سبقه، فهو لم يتناول وقائعه التاريخية في عرض تقريري، يجعل النص يسقط في المباشرة المجانية، ومن هذا الشعر الأسطوري قصائد، موسى في اليم" و" عذراء يختتن" و " الربات الراقصات" و " أزوريس والتابوت" التي يقول فيها :

كأن "ست" الخؤون وقد تمنى	ممات أخيه، رغم حمى الألوهه
زعيم منه قد عرف التجنى	أصيلا في الالوهة والأنام
أعد له مخادعة عجيبة	هو التابوت في ملهى لديه
فخودع " أزوريس" من اختفاء	وعند رقاده قفلوا عليه
وألقوه بمجري النيل غدرا	فمات وقدس التيار جسمه

لكن رغم ذلك كانت تجربة علي محمود طه مغايرة لتجربة أبي شادي في هذا المجال، كونه خلط بين المشكلات الفلسفية التي يريد إثارتها، وكيفية التعبير عنها، فاكتفى بصياغة أسماء لشخصيات أسطورية، ثم بتربينها وبين خصائصها الأسطورية، فظلت أسماء مجردة، - يمكن الإستغناء عنها، أو وضع بدل منها أسماء أخرى، لكن رغم هذا تبقى " أرواح وأشباح " أروع ما أبدع علي محمود طه.

ومع ظهور حركة الشعر الحر، يتعمق الإحساس لطرح البديل، أو لرسم معالم التحول التاريخي والحضاري، لأن معظم أدباء هذا الجيل ممن استغلوا الأساطير ورموز الأحلام، بمزجها بالواقع المألوف والأفكار العامة، أصبحوا في كثير من الحالات عن غير قصد أسيرين لرموز المخلفات الاغريقية، رغم تأثيرات فابولات ابن المقفع، وحكايات الإكليل والتيجان، وألف ليلة وليلة في

الآداب الغربية .

ومع ذلك ينتقل نبض الماضي ليصبح روحًا للعصر، ويصبح معه المضمون الفني، استثناء ابداعيًا، توجهه صيغ الموروث الشعبي، كمكون من مكونات الشخصية الأدبية، وحينئذ تتحول ملامح الوضوح لتعطي التجربة عمقًا وخصوصية، خاصة إذا اعتبرنا العلاقة التي أحدثتها التيارات الفلسفية والأدبية، حيث بدأ الاقتراب من التراث الشعبي يزداد أكثر مع اقتراب الأدباء أنفسهم من الانسان العادي، وغدا التراث هو نقطة البداية، ومرتكز مستوى الحاضر، تتفكك عن طريقه الحواجز المفتعلة، وتتجمع فيه خيوط المعضلة، ويتعانق الكل لخدمة أهداف الانسان المستقبلية، مادام هو محور الدائرة، ومركزها .

ولعل محاولات بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأدونيس وغيرهم، حاولت التأكيد على طبيعة الارتباط الحقيقي بأصوات الماضي الدفينة، للتساؤل عن قضايا العصر المعقدة، وكابوس القلق الذي يطارد الانسان المعاصر .

فأخرج صلاح عبد الصبور ديوانه " الناس في بلادي " لنكتشف عنده توظيفا واعيا للتراث الشعبي في مضامينه المختلفة، سواء كان ذلك في قصصه وأمثاله وحكاياته، أو حتى في تعبيراته وذوقه الفني، حيث لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من آثار الحس الشعبي في ديوانه، كما أخرج أيضا "تأملات في زمن جريح" و " شجر الليل " و " الإبحار في الذاكرة "، التي تنم عن ثقافة شعبية واسعة، في استعانته ببعض الشخصيات الأسطورية والمضامين الحكائية، وبعض المفردات ذات التداعيات المكثفة .

ووجد في الأسطورة ــ دون غيرها ــ مادة شعرية ، ساعدته في التعبير عن الحياة الروحية للمجتمع العربي ، والمصري بصفة خاصة ، لأن الأسطورة في اعتقادنا تتعرض عادة لتفسير الكون ، أما القصة الشعبية مثلا ، فانها عادة ما تتعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية ، وهذا هو دأبه المتواصل قصد تحقيق توازن بين وسائل استخدام التراث الشعبي وطرائقه.

لأن الانطلاق من رؤية عصرية واعية ، شاملة ، تتعامل مع الماضي ، لا على أساس مخلفات عقائدية تؤدي إلى حركة انطوائية مضادة للتاريخ والحرية الموضوعية ، ولكن باعتباره نظرية للعمل ، تحمل جوهر الفعل الانساني في التاريخ ، وتعبر عن الواقع بكل قوة وشمولية ، هي الغاية المثلى التي يجب أن تتوفر في الفنان الحقيقي .

وبعدما كتب السياب ديوانه الأول " أزهار ذابلة " ، أخرج ديوانه الثاني تحت عنوان "أساطير" حاول فيه أن يرسم واقعه وواقع قومه ، بما توحيه إليه " تموز" و " بعل" و " ديونيسوس" .

ولعل أهم ما كتب في هذا المجال قصيدته "إرم ذات العماد" معتمدا فيها على المزج بين التراث الاسلامي ، والتراث الشعبي المحلي ، والمزج هنا بين اعتقادين ، أحدهما ما جاء في القرآن الكريم عن قصة قوم عاد ، وثانيهما ما يعتقده أهل الشيعة بالامام المهدي المنتظر ، من خلال ربط فكرة الأربعين يومًا ، بالأربعين سنة ، هو محاولة منه لإعطاء فكرة الايمان عند الانسان العربي بعدًا رمزيًا آخر ، بأن سعادة الانسان كامنة فيه ، وباستطاعته أن يصنعها إن أراد ذلك ، من خلال العمل ، والإصرار على النجاح فيه طيلة الأربعين سنة الأولى من عمره ، لأنه لا يستطيع ــ بعد أن يتجاوز الأربعين ــ أن يبني ما يمكن أن يبنيه قبلها .

ونعتقد أنها المحاولة الرائدة في هذا المجال لخلق أساطير خاصة ، تمتزج فيها التجربة الشعبية الماضية وصياغتها ، بالمدلول الخاص للبيئة والعصر ، فتعطي فهمًا جديدًا ورؤية مستقبلية هادفة .

كما كتب أيضا إلى جانب هذا ، قصيدته " المومس العمياء " التي حاول فيها أن يتوسع في استخدام رموز " التموزية " وبلورتها في أنساق ابداعية متوازية ، تنم عن مستوى فني راق ، وتكوين فكري عال ، ومعرفة بالفولكلور العراقي والأجنبي ولمعظم أساطير الشعوب وخرافاتهم .

وبالاضافة إلى " سفر أيوب " حيث يعتمد في هذه القصيدة على استظهار الموقف الشعوري للأسطورة ، فلا تظهر أمامنا الشخصية الأسطورية الحقيقية ، إنها تتحول لتصبح بمثابة الخلفية المعرفية للموقف الشعوري الذي يحاول الإ بانة عنه ، من خلال رسم معالم الارتباط بين الواقعي والمتخيل في محاولة للوقوف موقفا لتناقض الإيجابي مع " أيوب " الأسطورة و " أيوب " الحاضر .

ومن خلال هذه العملية الابداعية المعقدة " ينحل الرمز القديم إلى واقعة انسانية عامة ذات مغزى رمزي ، والشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة ، فان تعبيره عندئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعًا رمزيًا [1] . في محاولة للتعامل مع الأسطورة أو مع شخوصها ليخضع أنماط الشعرية لدلالات الرمز الأسطوري ، أو إلى علاقة جدلية بين منطق السياق الشعوري – كوحدة معرفية – وبين رموز الأسطورة ، وفيها تتعانق العناصر الرمزية في الاسطورة ،

(١) عز الدين اسماعيل – " الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية ") دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٧ – ص ٢١٤ .

بالمعنى الإجمالي الذي تعبر عنه القصيدة ٠

وما دمنا نتحدث عن الأسطورة التموزية " فانها أيضا حملت شعر " أدونيس" عبء التعبير عن هوية الذات الحضارية المفتقدة في المجتمع العربي المعاصر ، "وتحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى ٠ وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها " (١) فغدت عن طريقها تموز المرحلة الجديدة التي تصور الموقف ، وتبلور البناء الفني ، وتجسد الرؤية ، وتعطي الموقف معنى البحث والتجدد ، فيتزاوج الأسطوري والواقعي ، في شكل جذاب ٠

ويظل علي أحمد سعيد يستوحي صور عصره من ركام المخلفات اليونانية ، ليعطي في الأخير ، التجربة الشعرية ، بعدًا دياليكتيكيًا ، يخلصها من شوائب التجسيد الممل ، حيث يتجادل الماضي والحاضر ، ليكون تعبيرًا صادقا عن روح المستقبل ٠

إن مشكلة التطور الفلسفي للنظرية الشعرية من جهة ، وللشاعر في نظرته إلى الواقع ، وفي بنائه لعمله من جهة أخرى ، هي — في اعتقادنا — نفس المكونات الروحية والجمالية التي يعبر بها هذا التطور في فهم الأسطورة وعناصرها الإيحائية ، من خلال عمليتي التركيز والتكثيف ٠

ونلاحظ أيضا أن أمل دنقل يستقي معظم مادته الشعرية من دوافن التراث الشعبي العربي القديم ، وبما جالت به قرائح المصريين قديمًا وحديثًا ، للتعبير عن همومه ومآسي أمته ، في أنساق جمع فيها بين التراثين ، وبما يحمله

(١) أسعد رزوق — "الأسطورة في الشعر المعاصر" — دار مجلة آفاق — بيروت ط ١ ١٩٥٩ — ص ٢١ ٠

هذا التزاوج من قيم فنية وجمالية ، لربط الحاضر بأجزاء من مراحل الماضي من أجل التواصل والانتماء .

والملاحظ ،أن استكناه الماضي عنده ــ على وجه التحديد ــ ارتبط بملاحم البطولة العربية والسير المختلفة ، سيما آخر دواوينه " أوراق الغرفة ٨ " الذي تشع منه ومضات الفارس العربي ، "وصلاح الدين " ،المفتقدة في عصرنا الحالي .

ويبدو التعامل الجيد مع شتى أشكال التعبير الشعبي ،معرفة جديدة ، ظهرت على أيدي مدرسة الشعر الحر ، ساهمت كثيراً في تفسير المضمون الفني ،وأعطت التجربة الشعرية عمقا ودلالة ، كما أضفت على الحس العصري بعدا دراميا ، من أجل نقد الواقع المتردي ، وتعرية التناقضات المختلفة ،ورسم ــ في الوقت نفسه ــ معالم التحول الحضاري ، وبذلك تحقق صدق من قال : " إن الأدب الآن كما لو كان يبدأ من جديد ،ليعيش عصره ، عليه أن تكون بدايته الأسطورة ."

غير أن الملاحظة العامة التي تبقى سائدة ، مهما اختلف العصر وتغير المكان ، هي أن معظم شعرائنا ممن أقحموا التراث الشعبي في قصائدهم ، ظلوا خاضعين لجوانبه الشكلية ،دون التوغل في أعماقه ، ومن أجل ذلك لم يوفق هؤلاء الشعراء في خلق أعمال فنية جيدة في مستوى عظمة هذا التراث ، وعظمة صانعيه ،رغم إدراكنا المسبق إلى أنه " من العسير حقاً على أدب يساير مجتمعا في تطوره السريع ،أن يخلق نماذج لها الصورة الفنية الكاملة ،تلك النماذج التي تبدو مليئة بالحياة ، لا لأنها نقل أو تسجيل لما في الحياة ، بل لأنها مرت في حساسية كاتبها بكل الأطوار اللازمة للتخلف

اللازم " (١) ،إلا أن هذا لا يكفي لأن يكون ذريعة يتوسل بها ، أوتشفع بها الأخطاء ، لأن حسن النية في مثل هذه الحالات لا تكفي وحدها لإقامة الدليل .

ومن ثم ، فان استيحاء الرموز الأسطورية ، واعادة صياغتها من جديد ، لا يعطي العمل الأدبي قيمته الفنية ، بقدر ما يزيده ركاكة ، وتعقيدًا ، ولعل هذه الصفة الثانية ــ أي التعقيد ــ التي نلحضها في ثنايا القصيدة الحرة ــ بصفة خاصة ــ تعود إلى ما تزخر به من رموز أسطورية جوفاء ، وايحاءات مكثفة ، تعبر في مجملها عن ازدواجية معرفية تحملها أفكار شعرائها ، مما يضفي على القصيدة نوعًا من الغوضى المعرفية ، التي يجد القارئ ــ العادي أو المتخصص على السواء ــ عسرًا في فهم معانيها ، وسبر خفاياها .

والمرجح ، أن شرط تحقيق هذه الغاية ، يرجع أساسه إلى خلق شرط التوازن بين الأبعاد الفكرية والموضوعية للأسطورة المستخدمة من جهة ، وبين أبعاد المشكلة الفكرية والموضوعية أيضا المعبر عنها من جهة أخرى ، حتى يكون التوافق بين دلالات الموروث الشعبي ، وبين الرؤية الحضارية التي تشكل هذا النمط المعرفي ، وإلا كيف يستقيم الظل والعود أعوج !

أما إذا انتقلنا إلى ضرب آخر من ضروب الإبداع الأدبي ، وهو المسرحية بشتى أنواعها ، فان التعامل مع التراث الشعبي ، واستلهام قيمه الغنية والموضوعية ، قد اتخذ شكلا جديدا ، لا لأن فن المسرح بصفته عامة دخيل على العالم العربي ، والثقافة العربية ، لكن لمادته القصصية بالدرجة الأولى ، التي فرضت تعاملا خاصا معه ، كما فرضت على الكاتب أيضا نمطا معينا من

(١) شكري محمد عياد ــ " البطل في الأدب الأساطير " ــ دار المعرفة القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٧١ ــ ص ١٧٠ .

الكتابة، تحدده مبادئ البناء الواسع لهذا الفن ، حيث أصبحت الاستعانة مقتصرة على الموروث القصصي على وجه الخصوص ـ فيما كان الشعر يصطنع الأساطيروالخرافات ـ غاية كتاب المسرح ، نظرا لطبيعة بنائه من جهة ، والنشأة المتميزة لهذا الفن من جهة أخرى ، وكذا الظروف الخارجية الداخلية التي أحاطت به في النشأة والتطور .

ولقد لعبت ليالي ألف ليلة وليلة دورا رئيسيا في تزويد كتاب المسرح ، بمادة غريزة من الايحاءات الدلالية ، فكانت أولى محاولات التأليف المسرحي مستوحاة من أحداث الليلة المائة وثلاثة وخمسين من ألف ليلة وليلة ، وهي مسرحية " أبي الحسن المغفل " لمارون النقاش المؤلفة سنة ١٨٥٠ ، كما استخدمت دلالة " ألف ليلة وليلة " في كثير من المسرحيات ، كاستعانة توفيق الحكيم بمضمونها في مسرحيته " ألف ليلة وليلتين " سنة ١٩٤٧ ، كما كانت " شهرزاد " الشخصية المحورية لكثير من الأعمال المسرحية ، مثل مسرحية " شهرزاد " لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣ ، و " شهرزاد " لعلي أحمد باكثير ، و " مصرع شهرزاد " لعدنان الذهبي و " توبة شهرزاد " لأديب مروة .

كما كانت الشخصيات الأخرى لليالي محورا لكثير من الأعمال المسرحية منها " حلاق بغداد " لألفريد فرج ، و " شهريار " لعزيز أباظة ، و "علي بابا " لتوفيق الحكيم ، " الشاطر حسن " لنجيب الريحاني .

وكانت السير أيضا رافدا من روافد الفكر والابداع ، ومادة غزيرة ساعدت على استلهام بعض مضامينها المعرفية ، ومن بينها كانت قصة "عنترة بن الشداد " من أكثر القصص التي شغلت الكتاب ، فألف أحمد شوقي سنة ١٩٣٢ مسرحيته " عنترة " ، وكتب عادل كامل " ويك عنترة " سنة ١٩٤١ ،

" وعنترة " لحبيب جاماتي سنة ١٩٤٩ .

واهتم هؤلاء بقصة عنترة بن الشداد ، معتمدين على ما روته كتب التأريخ الأدبي من جهة ، وعلى ما تناقلته ألسنة العوام حول عنترة الأسطورة من جهة أخرى ، لما وجدوه في هذه الشخصية من صفات البطل الإيجابي ، الذي تتبلور بطولته وتتجسد في احتضان رمز العدالة الاجتماعية المفتقدة ، وقد تكون هذه الصفة مشتركة بين البطل فى الأدب الشعبي والبطل فى الأدب الاشتراكي .

كما حظيت شخصيات عربية أخرى بنفس المكانة التي حظيت بها شخصية " عنترة " ، منها شخصية " الظاهر بيبرس" و شخصية " زنوبيا ملكة تدمر " وشخصية " الزير سالم " التى استغلها الفريد فرج سنة ١٩٦٧ فى مسرحية " الزير سالم " وشخصية " جحا " التي نسج على منوالها علي أحمد باكثير مسرحيته " مسمار جحا " وكذا قصة " مهلهل ربيعة " ، لما تمثله هذه الشخصية من رمز للبطولة العربية .

لكن هذا لا ينفي تأثر بعض الكتاب بالتراث الاغريقي واليوناني على وجه الخصوص ، فكتب توفيق الحكيم مسرحياته الذهنية " براكسا " سنة ١٩٣٩ ، ومسرحية " بجماليون " سنة ١٩٤٢ ، " والملك أوديب " سنة ١٩٤٩ ، فضلا عن مسرحيات " إيزيس " و " أهل الكهف " و " سليمان الحكيم " المستوحاة من التراث الفرعوني والعربي الاسلامي .

كما عالج علي أحمد باكثير أسطورة "أوديب" فى نفس السنة التي كتب فيها الحكيم مسرحيته ، من وجهة نظر مغايرة ، وسماها "أوديب ملكا " ثم جاءت محاولة ثالثة مستوحاة من نفس الأسطورة سنة ١٩٧٠ تحمل عنوان

" كوميديا أوديب" أو " أنت اللي قتلت الوحش " لعلي سالم ، حيث يتحول معها سحر الأسطورة الاغريقية القديمة ، إلى مادة جديدة ، تحمل فكر الكاتب وعصره ، وتعبر عن موقفه الايديولوجي ، وتتلون بثقافته وثقافة مجتمعه ، وترتدي أردية الانسان المعاصر ، الذي رفض أن يدخل اللغز بغير بصيرة واعية ، ويمتطي المجهول ، لأنه يعلم مسبقا أنه يسير في دائرة مغلقة ، ولن يصل إلى الآمال المنشودة ، بغير إرادة إنسانية .

ويتضح هنا - من خلال نوعية ما قدم في هذا المجال - أن محاولة الكتاب استلهام قيم الموروث الشعبي ، خضعت للنمط والاطار الشعبيين ، فأصبحا المحرك الرئيسي للمسرحية ، " رغم تنافر هذه الفروض أحيانا مع منطق وطبيعة هذه الأحداث والشخصيات ، ولهذا تبدو الشخصيات والمواقف أحيانا بعيدة عن الحياة ، وغير نامية ، وخاضعة لفكرة المؤلف ، أكثر من خضوعها لمنطق الواقع " (١) ، ولا أدل على ذلك حين استحال تمثيلها على خشبة المسرح ، وبقيت أفكارًا مجردة لفلسفات متداخلة ، لا تخضع لمنطق الواقع ، بقدر ما تجسد صراع الانسان مع قوى غيبية غامضة ، لأن قيمة الفعل " تأخذ عمقها التاريخي من التراث كذات وفي الأحداث التاريخية كفعل جماعي ليس كحدث مضى فقط ، بل كحدث مازالت له قيمته الفاعله في الواقع (٢) .

وحسب القارئ هنا ، أن يلحظ التداخل الصارخ لهذا الصنف من المسرحيات ، بين شخصياتها ومواقفها ، أو بين المسرحية ومصدرها ، من

---

(١) فائق مصطفى أحمد "أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ١٩١٤-١٩٥٢ " رسالة دكتوراه - مخطوط كلية الأداب جامعة القاهرة - ١٩٧٧ - ص ٨٩ .

(٢) فرحان صالح " جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث (رؤية نقدية) " دار الحداثة للطباعة والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ١٣ .

حيث غنى الواقع ، وخضوع الفكرة للاطار الشعبي ، والشكل الفني المعبر عـــن البنية الثقافية للمجتمع ، لأن " التراث هو التراث نفسه لا يتكرر ولا يتعـدد ، لكن معرفته هي المتعددة بقدر ما تتعدد البنى الفكرية التي بها يقـــــرأ التراث" (١) .

وعلى العموم ، فان بعض المحاولات الفنية الناجحة التي حاول أصحابها التعبير من خلالها عن بعض القضايا المعاصرة ، والحقائق الانسانية الشاملة ، تضفي على المسرحية عوامل النضج والخلود ، بقيت محدودة وضئيلة ، ويعـــود السبب في ذلك بالدرجة الأولى ــ حسب ما لاحظناه ــ إلى الوعي المحـدود عند بعض كتابنا ، في محاولة منهم لصياغة رموز أسطورية ومزجها بالواقـــع ، مما يضفي على العمل الأدبي نوعا من الفوضى المعرفية ، عوض أن يتجـــــه الكاتب إلى تأويل الواقع وتفسيره وتعمقه وتحليله ، مستهدفا الجوهر الانساني ، في تجربة الانسان والمجتمع والحياة ، والانطلاق من وعي فكري وجمالـــــي واجتماعي متكامل ، ورؤية شاملة .

كما يعود ثانية إلى غنى الموروث الشعبي ، وتنوع مجالاته ، بالمقارنـــة مع ما استنفد منه ، إذ لا تزال هناك وقائع ، وقضايا تراثية ، في حاجـــــة إلى من يطورها ويستغلها استغلالا فنيًا ، بعيدًا عن التكرار الممل ، الـــذي تدور موضوعاته حول شخصية معينة ، أو حدث معين أيضا ، أصابته أقــــلام الكتاب في أكثر من عمل ، وهذا كله من شأنه أن يثري المسرحية فنيًا وفكريًا .

وإذا كانت المسرحية قد استلهمت كنوز التراث الشعبي وعناصـــــره

---

(١) حسين مروة " تراثنا ... كيف نعرفه " ــ مؤسسة الابحاث العربية ــ بيروت ط ١ ــ ١٩٨٥ ــ ص ٧٠ .

الوافدة ، عبر مراحل تطورها ، من مسرح التسلية والترفيه ، إلى المسرح الفني بمختلف أشكاله ، فان الرواية بدورها هي الأخرى ، تعرضت لهذا الفيض من الاسهامات التراثية ، واستطاعت في فترة ضئيلة ـ قياسًا بتاريخ فن الشعر والمسرح ـ أن تحتل الصدارة بين الفنون الأدبية ، وتنفذ إلى أعماق وجدان البنية الثقافية للمجتمع العربي .

والمتتبع لهذا التطور يلحظ جوانب الإستعانة المباشرة وغير المباشرة بالتراث الشعبي ، شكلاً ومضمونًا ، وسواء تعلق الأمر بالتراث الشعبي العربي، أو بالأساطير اليونانية .

والملاحظ في هذا الشأن ، أن البدايات الأولى لنشأة الرواية العربية أرتبطت بالنماذج الروائية الأوربية ، لا لسبب خلو التراث العربي من فن القص ، كما يدعي بعض المستشرقين ، ولكن القصة كفن له أصوله وقواعده المميزة لم يعرفها العربي قديما ، "واعتمادنا على الترجمة في ميدان القصة ، لا يعني إلا أننا كنا نلتمس معبرًا إلى الحضارة في ميدان الأدب ، وكفى الترجمة أنها وفرت لنا المعبر ، أما الإنتاج فشيء آخر ".[1] لأن القصة كأخبار ، أو أحداث تسرد ، قديمة قدم الانسان ، ولا يستطيع أن يزعم أحد أن العرب لم يعرفوا القصص ، بسبب ضعف خيالهم ، انطلاقا من البيئة الصحراوية التي عاشوا فيها ، لأن الشواهد كلها تؤكد وضوحًا أن الأدب العربي عرف القصة في كل عصوره ، وما التأثير الواضح لقصص " ألف ليلة وليلة " و " كليلة ودمنة" و " المقامات" على الآداب الغربية ـ التي يؤكد خيالها كتاب الرواية أنفسهم في أوربا استفادتهم من القصة العربية ـ إلا الدليل الساطع، والاعتراف الرسمي لتأثير الأدب العربي في الآداب الأوربية من ناحية ، ومعرفة العربي قديما وعلى مر العصور فن القصة من ناحية أخرى .

(١) فاروق خورشيد "في الرواية العربية (عصر التجميع) "دار العودة بيروت ط ٣ ـ ١٩٧٩ ـ ص٢١٣ .

ويبدو أن هذه الاشكالية قد حسمت جدلتها من زمن غير قصير ، ولم يبق بد للخوض فيه ، بل ما يجب أن نؤكده هنا ، هو أن " الشكل يتغير بتغير الانسان المتلقي والانسان الكاتب ، وبتغير روح العصر ، ومتطلبات روح العصر ... والشكل الثابت أو الفورم الذي يصطلح عليه النقاد في مرحلة أدبية ، سرعان ما يصبح معبرًا إلى شكل جديد يفرض نفسه على الفن الروائي والقصصي " (١) .

إلا أن الحديث عن جماليات توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية ، يقودنا حتمًا إلى تتبع المسار الفني الذي أحدثته تطور رحلة الأزمات الأدبية العربية ، وتتبع أيضا الصراعات الفكرية ، والتيارات الفلسفية ، وانعكاس ذلك كله على البناء الفني للرواية العربية ، الذي صاحب تجليات المواقف المختلفة في العصر الحاضر .

وقد كان التعامل مع " ألف ليلة وليلة " متلائما مع الطبيعة الغنية للشكل الروائي ، من حيث توحد الشكل على الأقل ، " فاذا لم تصلح ألف ليلة وليلة لكي تكون بداية من بين بدايات القصص في الأدب العربي ، فانها ولا شك تصلح مضمونا لكي تستثمر في أشكال مختلفة في فن الرواية والقصص الحديث" (٢) ، لما تحمله من خصائص جمالية ، وصور فنية ، وفرت لها البنية القصصية نفسها ، وشخوصها المتنوعة ، إلى جانب المواقف الغنية للمجتمع ، المتخمة بالتناقضات ، مجالا خصبا للاستعانة بها ، والنهج على دربها .

فكتب طه حسين سنة ١٩٤٣ روايته " أحلام شهرزاد " التي حاول

---

(١) نفس المرجع — ص ٢٢٥ .
(٢) حلمي بدير — أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث" — دار المعارف القاهرة — ط ١ — ١٩٨٦ — ص ٩٨ .

أن يعكس بمضمونها أوضاع العصر السياسية ، معتمدا في ذلك على المكونـات الأساسية التي بنيت عليها الحكاية ، دون التمسك الحرفي بواقع ألف ليلـة وليلة ، لأن الغاية التي يرجى تحقيقها في هذه الحالة ، لا تفتح مجالا للروائي بأن يعيد كتابة الليالي ، لسبب بسيط ، هو أن " الروائي لا يقدم ألبومـا للصور ، ولا دروسا ، لكن الروائي أيضا ـ يبث إيديولوجية ،نظرات ، رؤية ،مما يتصل بالعلاقات الانسانية ومحيطه الاجتماعي والطبيعي أيضا " (١) .

كما ألف بعد ذلك عبد الرحمن الخميسي في سنة ١٩٤٨ روايتـه " ألف ليلة الجديدة " ثم جاءت " القصر المسحور " لكل من توفيق الحكيم وطه حسين سنة ١٩٥٧ ، مستوحاة من الليالي ، كما أخرج فاروق خورشيد روايتـه " سيف بن ذي يزن " سنة ١٩٦٣ ، وكتب فريد أبو حديد سنة ١٩٤١ روايتـه " الوعاء المعمري " المستوحاة أيضا من قصة سيف ، ويكتب في نفس السنـة روايته الثانية " زنوبيا ملكة تدمر " .

كما شغلت قصة عنترة بن الشداد ، محمد فريد أبو فريد ، فألف علـى منوالها " أبو الفوارس عنتره بن الشداد " سنة ١٩٤٧ ، ويكتب على نسقهـا أيضا أحمد عباس صالح سنة ١٩٧٢ " ثأر ابن عنترة " . ويؤلف عباس خضـر " حمزه العرب " سنة ١٩٦٤ و "سيرة ذات الهمة " سنة ١٩٦٨ ويؤلف أيضـا أبو حديد " المهلهل سيد ربيعة " سنة ١٩٤٤ ، ويكتب في السنة نفسهـا " جحا في جانبولاد " ويضيف سنة ١٩٤٨ " آلام حجا " .

كما ألف نجيب محفوظ " أولاد حارتنا " و " الطريق " و " السـراب "

---

(١) نبيل سليمان ـ " وعي الذات والعالم (دراسات في الرواية العربية) " ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ص١١ .

التي اعتمد في هذه الأخيرة على حركية الأسطورة في التعبير عن حيوية انسان العصر، ورغبته في التخلص من حالات الاضطهاد والموت، ثم أصدر سنة ١٩٣٩ "عبث الأقدار" التي تتغنى بالبطولة القومية، كما تبرزها الحكمة الفرعونية، والشجاعة المثالية، كما كتب روايته "رادوبيس" سنة ١٩٤٣، التي تتحطم فيها صورة الملوك المقدسة وتتعاظم فيها حكمة الملكة، لانقاذ العرش وبسط العدالة، ثم يكتب بعدها "كفاح طيبة" سنة ١٩٤٤، في محاولة لتمجيد البطولة الجماعية للقضاء على الظلم والاستبداد بقيادة "أحمد بن كاموس"، كما كتب محمد عوض محمد روايته "سنوحي" سنة ١٩٤٣، ورواية عادل كامل "ملك من شعاع" التي أصدرها سنة ١٩٤٥، التي تدور أحداثها حول الملك أخناتون في محاولة منه لتوحيد الشعب المصري حول إله واحد هو "آتون".

لكنه إذا كانت المحاولات الريادية قد اتسمت بطابع التصريح المباشر أثناء توظيف التراث الشعبي كما رأينا من خلال العناوين الروائية، إذ باستطاعة أي كان مستواه الثقافي أن يدرك هذه الاشكالية، فكلها تحمل أسماء لشخصيات تراثية معروفة، ناهيك من الوجهة الأخرى، حول المضمون الفكري الذي حاولت كل رواية تجسيده، مما يعطينا الفرصة لتأكيد النتيجة التي يبحث عنها كل باحث ودارس، وهي أن معظم هذه الروايات كانت تميل إلى التسطح في معالجتها للمواقف الشعبية، ولم تضف جديدا، من شأنه أن يعطي العملية بعدها الفني والجمالي، ولعل مرد ذلك، يرجع إلى طبيعة الفترة الزمانية التي ولدت نمط الكتابة الروائية عند هذا الجيل من الأدباء، فلم تكن أسس الابداع الروائي بعد متأصلة بشكل أعمق مما يفتح للكاتب سبل الأمتاع والإفادة، ويعطي العمل الأدبي خصوصيته.

لكن المحاولات المتأخرة – على قلتها – حاول أصحابها الاستفادة من

الموروث الشعبي ، بتضمين رواياتهم ببعض القضايا والعناصر الشعبية ، ليجسدوا فيها وجهة نظر شاملة ، تتعانق فيها جماليات البناء الفني ، وتمتزج فيها تجربة الكاتب الخاصة بالتجربة الكلية ، في عملية لاعادة التوازن ، بين واقع الناس وآمالهم ، لأن التراث ما هو في الحقيقة إلا " نظرية للعمل ، وموجه للسلوك ، وذخيرة قومية ، يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الانسان " (١) . وليس متحفا للأفكار يضم في طياته بريق الذهب والألوان ، بل إنه حضور مكثف للواقع ، وللحس التاريخي ، بكل ما يزخر به التاريخ والأساطير ، من قيم عالية ، ورموز خالدة ، فيكون أكثر قدرة على الإبانة والبناء .

لأن عمق المسألة يكمن دوما في السعي إلى فهم التراث وتمثله ، كما يعود أيضا من وجهة أخرى إلى توضيح رؤية ما للعمل الأدبي ، تعبر من خلالها إلى الأفضل الذي هو عنوان المستقبل .

إلا أن المتتبع لتطور العملية في الأدب العربي ، يلحظ أن الأسباب التي كانت وراء استعانة الكتاب ببعض الرموز الأسطورية ، يرجع في كثير من الحالات إلى الحصار المعرفي الذي أصبحت تمارسه بعض الأنظمة في كبت حرية التعبير ، مما أدى بالأديب مضطرا إلى الاحتماء بعنصر الرمز للإفلات من قبضة المصادرة ، ومن ناحية أخرى يتضح أنه نتيجة للتغير الاجتماعي والثقافي ، تولدت الحاجة إلى ابتداع أنماط تعبيرية جديدة ، من شأنها أن تبلور الوجدان الجمعي ، وتعبر ـ في الوقت ذاته ـ عن قيم الانسان المعاصر المتجددة ، ولا شك أن الحيل الفنية التي تستخدمها الرواية

(١) حسن حنفي ـ " التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم) " ـ المركز العربي للبحث والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٨٠ ـ ص ٩ .

المعاصرة ، لا يمكن فهمها أو إدراك قيمتها الدلالية إلا بنسبتها إلى وعـــي الانسان العربي المعاصر .

والتغييرات التي أحدثتها الممارسات الجماعية للفعل العربي ، هـي نفس البضاعة المشتركة التى عبرت عنها شتى أشكال التعبير الشعبي منذ القدم ، ساعدت في كثير من الحالات على التعبير عن روح الحضارة العربية الاسلاميـة بمختلف أشكالها ، مما عملت أيضا على خلق عالم رمزي تنطلق منه حركته ، والرواية شأنها شأن باقي الأنواع الأدبية الأخرى تدخل في تحقيق هذا الوعـــي التاريخي . بخلقها لزمانية يندمج فيها عالم الرمز الثابت بالواقع المتحـــرك ، فيبدو الواقع المتخيل الذي تبتدعه أكثر تعبيرا ، وأبعد مغزى من الواقـــع الفعلي نفسه ، لتصبح القيم التي يفرزها الفن الخلاق ، قيما خالدة ، لأنهـا تعبر عن الجماعة في ظروف تاريخية معينة ، وليست قيم فرد منفصل عن الآخرين.

لأن الفرد ــ كما يقول علماء الاجتماع ــ لا يعي نفسه إلا فـــي الإطار الجماعي ، ويكون حضوره تاريخيا ، اندماجا كليا في الغير ، حيـــث ينحل الرمز الفرد ، ويغدو الوعي وعيا جماعيا ، تلتقي فيه ذوات الآخريـــن ، وتكون أسطورة الانسان المعاصر في نسج بطولته الزائفة ، التي حققت هبوطـا انسانيا روحيا ، بقدر ما حققت صعودا ماديا هائلا ، بناء تجريديا ، يحمـل تناقضات العصر وثنائيته ، فتأتي الرواية لتعرية هذا الواقع ، وإدانة الانسان ، والكشف عن عزلته وغربته في الوقت نفسه .

هذه المعادلة الصعبة ، حملت عبأها تداعيات" أوديسا الصعـــود والهبوط والحب" للكاتب محمد الصاوي ، في محاولة منه للبحث عن خـــلاص لهذا الصعود الهابط ، في بناء تمتزج فيه الحقائق اليومية ، بالتاريـــخ الحضاري للانسان ــ علميًا وخرافيًا ــ لتصير في النهاية رحلة الإستبطـــان

هذه تأملا ميتا فيزيقيا في المطلق ، تتعانق فيها أشكال التعامل مع الواقع الكابوسي ، مرة بطريقة مباشرة ، وأخرى هروبا إلى خارج الواقع ـ بطريقة غير مباشرة ـ قصد تحقيق الممكن ، لأن غربة الانسان هنا لم تكن وليدة عجزه عن مواجهة قوى الطبيعة ، بقدر ما هي إحساس ضمني بالعجز أمام قوى أخرى مرئية .

كما تأتي شهادة الغيطاني ضد واقعه ، تعبيرا صارخا لإدانة الحاضر الرهيب ، حيث يتزاوج فيه الحلم مع الكابوس ، ويمتزج الواقع بالخيال ، والحدث بالأسطورة ، مستغلا الموروث التاريخي حتى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ، في روايته " خطط الغيطاني " التي تنطلق من الواقع المصري ، وتتلبس بالرمز التاريخي ، لتتحول صيغة هذا الماضي الخيالي ـ عبر جغرافيته وروحه وانسانيته وتاريخه ـ إلى نقد للعصر ، وتعرية للواقع ، تكتمل عبر ازدواجيتها شحنتها الموحية ، فتكون أرضيتها الواقع الحاضر ، لكنها في ثوب تاريخي .

كما جاءت روايته الثانية " الزيني بركات " لتتحدث عن الوقائع الرائدة عام ٩١٢هـ على عهد السلطان قانصوه الغوري ، حتى انهزام مصر في معركة مرج دابق ووقوعها في أيدي الاحتلال العثماني عام ٩٢٢هـ ، عبارة عن لوحة فنية ، يحاول الغيطاني تقريبها إلى الواقع الحالي أو تقريب الواقع منها ، ويتحرك " الزيني بركات " في هذا العالم باعتباره شخصية رئيسية فائقة القوة تصل إلى حد التأسطر ، فيصبح في هذا السياق إلها ومن حوله عالم مخادع يساعده على البطش ، بالاضافة إلى قدراته وطاقاته الشخصية ، فيحاول الكاتب أن يقدم للقارئ العربي نصين متوازيين ، واحد يأتي على لسان يحمل ظل التاريخ المملوكي ، والآخر " غيطاني " يحمل هم التاريخ

المعاصر ويلمح إلى هزيمة ١٩٦٧ بشكل معين ، فالنص الأول يمثل الماضي ويتحدث عن التاريخ ، والنص الآخر يحمل هموم الحاضر الذي لا يفترق كثيرا عن الماضي ، إذ يختلط الزمان في مقاطع عديدة ، بين الماضي والحاضر، فلا يستخدم محتوى تاريخيا مسبوكا بلغة العصر ، وإنما نصا محمولا إلى التاريخ القديم ، ليصبح بذلك التاريخ شاهدا على الحاضر ، ويصبح النص الروائي متعدد الأشكال والمضامين والأصوات .

وإذا كانت " الزيني بركات " عودة إلى التاريخ ، فان رواية " الزويل " تؤكد على الأسطورة ، لتصبح فن الخروج من التاريخ والدخول في الحياة من خلال شخصيتي " اسماعيل " وحبيبته ، حيث تنتهي هذه العلاقة بمرحلة الشفافية المطلقة ، ليصبح الوصول إليها صعبا بعد أن فقدها إلى الأبد ، غير أن أهم ما في الرواية هو ذلك الجسد الذي رفعه "الغيطاني" بين الأرض والسماء ، من خلال الأساطير التي تبتعد عن الواقع ، بقدر ما تصور جوره وظلمه ، فغدت الحوادث الخارقة قابلة للحدوث ، وبامكان البطل القيام بها ، وبهذا المعنى تمكن الغيطاني من أن يمد يده إلى التراث ، ويغرف من معينه الزاخر ، ويجعلنا نستجيب للقصة على جميع المستويات .

وحتى من جانب الشكل الروائي ، فقد استطاع أن يخلق نصا خرافيا تتصارع بداخله مختلف الأنماط اللغوية ، مسبوكا على غرار النصوص القديمة ، مطعما بأنواع مختلفة من الأساليب الشعبية ، لتستفيد بذلك الرواية من الرمز كما تستفيد في الوقت نفسه من قناعه التاريخي ، حتى تفسح المجال واسعا لأن تكون أكثر واقعية وتعبر عن آلام المجتمع وآماله بقوة وبصوت مسموع .

وشأنه في ذلك شأن الكاتب صنع الله ابراهيم في روايته "اللجنة" حيث أصبح فيها للغربة مفهوم جديد ، يعكس عجز الانسان العربي المعاصر ،

ليس عن مواجهة القوى الطبيعية فحسب، بل العجز عن مجابهة القوى البشرية المعادية، بأسلوب يستخدم البناء الرمزي، الذي لا يكون أبدا منفصلا عن الواقع اليومي، بقدر ما يعكس أيضا واقعا غائبا، يطمح الكاتب في الوصول إليه، والتركيز على تجسيد هذا الرمز في صور حسية.

كما يحاول الكاتب العراقي غازي العبادي في روايته " ما يتركه الأحفاد للأجداد " أن ينحو منحى من سبقوه في هذا المجال، مستفيدا من القصص الشعبي في بناء أحداث روايته، فصورة " أمهير " ما هي إلا صدى لصورة البطل الشعبي ذي المؤهلات الجسدية والذهنية الخارقة، وقد وضحت هذه الصورة تماما في ولده " سبع " الذي بدا وكأنه أوديسيوس جديد أو أنه علي الزيبق بطل السيرة من حيث تفوقه الذهني والجسدي معا، ولجوئه إلى الحيلة عند الضرورة، وحضوره غير المتوقع في الملمات والمآزق التي قد تتعرض لها الشخصيات الخيرة في الرواية.

وربما يحس القارئ في هذه الرواية أن نسيج الأحداث والشخصيات والحوار وطبيعة المضون لا ترفض هذه العناصر والجزئيات الشعبية الكثيرة بقدر ما تحتضنها، حيث تبدو معها من نسيج متقارب ومتسق.

ومجمل القول فان الرواية العربية عموما استفادت كثيرا من مخزون التراث الشعبي، لما له من قدرة على الإيحاء والرمز، مما يتيح للروائي أن يتحرك في إطار حرية أكبر، وتمنحه فرصة الرؤية الموضوعية، وقد اختلفت نوعية كل استفادة من التراث الشعبي، فمنهم من أعاد صياغة حكايات خرافية وشعبية، ومنهم من اتجه إلى التاريخ يبحث فيه عما يؤكده فكره، وهو يعود إلى التاريخ نجده في كثير من الحالات ينحو منحى هو أشبه ما يكون بمنحى القاص الشعبي في فن السيرة الشعبية أو الحكاية الشعبية، ومنهم من استغل

الرمز الشعبي بطريقة واعية وفنية ، يعكس من خلاله هموم مرحلته ، بطريقة تفلت من عائق المباشرة ، مما تتيح له هذه الوسيلة التعبير الحر والدقيق ، وهي لبنة متميزة تضاف إلى كيان الرواية العربية وبنائها الواعد .

الباب الاول

التأثير المباشر للتراث الشعبي على الرواية الجزائرية

مدخل

- العلاقة بين التراث الشعبي وفن الرواية المعاصرة

أ- من خلال عنصر الحكاية.

ب- من خلال عنصر البطل

- مراحل تأثر الروائي الجزائري بالتراث الشعبي

أ- مرحلة لم يكن يعي فيها الكاتب أن يتعمد توظيف التراث الشعبي شكلاً ومضموناً.

ب- مرحلة كان الكاتب يعي فيها توظيف التراث الشعبي وإمكانية الاستفادة منه شكلاً ومضموناً.

إن العلاقة القائمة بين فن الرواية المعاصرة ، وأشكال التعبير الشعبي، هي نفس العلاقة التي رسمتها إشكالية تأصيل هذا الفن في الأدب ، بين تداخل المنطق والخيال في توفير إطار جدلي ، يحدد موقفا صارما للعلاقة المشتركة بينهما ، غير أن توافر هذه العناصر في العمل الأدبي ، أعطى الجانب الغامض في الحياة البشرية تناقضات القبول والرفض ، اللتان حددتهما فلسفة النقد الحديثة ، في محاولة للتوغل في أعماق الفصل الانساني ، والعثور على الغائية ، التي تتجاوز المصادفة والاعتباطية ، وتحدد العلائق الجدلية القائمة على البناء الرمزي المتكامل .

والتفكير الانساني الحديث ، يولي اهتماما كبيرا لنشأة القصة وتطورها ، لا لكونها تمثل ظاهرة بشرية ثقافية ، لجأ إليها الانسان القديم من أجل الاستمتاع بأحداثها ، لكن لكونها انعكاس حقيقي لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والعقائدية والنفسية ، للكائن البشري منذ كانت الحياة ، من خلال ما يطرحه المعادل الجمالي الذي يبحث في زمنية الفعل وحدثه .

والسياق التجريدي الذي شكل محور التناقضات في الفكر المعاصر ، قاد إلى البحث في أنثروبولوجية التكوين والخلق للمجتمع البشري وايجاد علائق توفيقية للتطور العام للبنية القصصية داخله ، من خلال ربط التراث الشعبي - في مراحله الأولى - بنشأة هذا الفن وتطوره ، إذ تأكد أنه - التراث الشعبي - في شكله الحكائي ، ما هو إلا مرحلة متقدمة في التغير الحضاري ، مرت به الرواية المعاصرة ، كشكل فني متميز ، له أصوله وقواعده المتعارف عليها حاليا ، وفرت لها أساليب التنظير الروائي قاعدة فلسفية ، ساعدتها على التطور والارتقاء ، إذ أن الرواية الفنية ، تبدأ من حيث تنتهي الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والخرافية أيضا ، وقد

يذهب البعض إلى حد اعتبار الرواية "مؤلف مبتذل ، مكتوب بلغة مبتذلة" [١] من خلال الرؤية الشفافة التي كانت سائدة أوربا أثناء القرن الرابع عشر ، بل لم تكن الرواية حتى عام ١٦٠٠ إلا عبارة عن " نقل آثار قديمة رفيعة إلى نشر عاطفي ، ومتسلسلات شعبية " [٢] للإعتقاد الشائع آنذاك ، أن اللغة اللاتينية كانت " لغة الثقافة والتعليم ، أما اللغة العامية فهي Romane ومن هنا جاءت كلمة رواية Roman أي الأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية " [٣] ، ومنه جاء الارتباط الوثيق بجوانب تأصيلها ، لاشتراكها في توافر جل العناصر والخصائص الموحدة التي تجعلها ترتبط ارتباطا وثيقا بمكونات التراث الشعبي من ناحية ، وبالاطار الحضاري والثقافي الواحد الذي يضم هؤلاء جميعا من ناحية أخرى .

وإذا كانت السمة المشتركة هنا ، تمثل في المقام الأول عنصر الحكاية ، فان القصة الشعبية تتخذ — وفق تداعيات البنية القصصية — أنماطا مختلفة داخل التركيبة الاجتماعية أيضا ، وتتنوع وفقها ، فهي بوجه عام تمجد أفعال الأجداد الأبطال ، كما تعمل على حفظ التداول الفني للأساطير القديمة لتسجل في النهاية الأحداث اليومية للكائن البشري . وإذا نظرنا إلى بناء النص الروائي المعاصر ، والقيم الحضارية المرتسمة فيه من هذه الناحية ، فاننا نلاحظ تجسيد هذه المعارف الثلاثة متوفر بشكل دائم على الإطلاق ، وفق قالب حكائي وقصصي معين ، ووفق نظام معرفي معين أيضا .

---

(١) ألبيريس — " تاريخ الرواية الحديثة " — ترجمة : جورج سالم — منشورات عويدات + منشورات بحر المتوسط — بيروت — ط٢ — ١٩٨٢ — ص٢٣٣ .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) نفس المرجع والصفحة .

وإذا كان استدلالنا هنا على القصة الشعبية ، ومدلولاتها الموضوعية والفنية ، فلأنها تمثل حلقة وصل بين مختلف أشكال التعبير الشعبي ،ونقطة التقاء بين عناصره ، فنجد على سبيل المثال لا الحصر ، أن بعضها تطور انطلاقا من الأساطير ، وبعضها الآخر وظف العناصر السحرية التي تزخر بها الحكاية الخرافية ، وكل هذا في قالب حكائي متميز ، هو القاسم المشترك بين هذه الأشكال الشعبية .

وقد تكون للقضية الانسانية العامة ، التي تمثل هي بدورها الإطار العام المتكامل ، الذي تدور حوله الأحداث القصصية المختلفة ــ كما هو الشأن مثلا في الحكاية الشعبية والسيرة ــ نقطة الالتقاء أيضا ، ومحورا للتقارب ، بين أنماط التعبير الشعبي ، وفن الرواية المعاصرة ، فكلاهما يحمل في طياته مفارقات التجربة الموضوعية للكائن البشري ، ويعبر عن موضوع اجتماعي انساني ، في محاولة للكشف عن جوهر الانسان ووجدانه .

وضمن تحديد أدق يكون وراء اعتبار الرواية ملحمة العالم الحديث ، واعتبار خاصية الحكي ، التى تربطهما ببعض ، سمة طبيعية في مبدأي التطور والارتقاء .

ويكون هذا الشكل الأدبي الحديث قد جمع مادة غزيرة من الحكايات والحوادث والمغامرات في أبسط صورها ، رغم ما يكتنف مواضيعها الخيالية ــ في بعض الأحيان ــ من ملامح الإمتاع ، فتكون نقطة الانطلاق من ناحية أخرى لميلاد هذا الفن الجديد .

ثم يأتي دور البطل في المرحلة الثانية ليؤكد هذا الترابط بين فن الرواية المعاصرة ، وبين التراث الشعبي ، فاطلالة موجزة عن الحياة الفكرية

والعلمية فى أواخر القرن التاسع عشر ، تكشف لنا ميلاد مذاهب أدبية كثيرة ومتنوعة ، كانت أولها الرومنسية ، التي مجدت الحرية الفردية ، وأصبحت تنظر إلى المجتمع نظرة ازدراء ، لأنه يحرم الذات الفردية حقوقها ، بحواجزها المصطنعة ، وقوانينها الجائرة ، فظهر البطل الرومانسي الذي ينصر الضعفاء على الأقوياء ، ويحقق لهم غاياتهم ،وهي صفات في مجملها تتكرر كثيرا في التراث الشعبي الأدبي وحكاياته على وجه الخصوص ، فمن مقوماته ظهر البطل الذي يصطلح على تسميته " بالبطل الملحمي " الذي يعبر عن ذاته كفرد ، ليعكس موقفه كذات وسط دوامة الصراعات ، ويعبر من خلالها عن روح الجماعة ٠

أما ثاني هذه المذاهب الأدبية " الواقعية " ، التي آمنت بالطبقة الوسطى في المجتمع ، لتعبر عما أسمته بأزمة الحضارة المادية العلمية ، ففي حين كانت الرومنسية تمثل أزمة الفرد داخل مجتمعه ، جاءت لتمثل أزمة طبقة اجتماعية داخل المجتمع الكل ، ومقارنة بسيطة بين بطل السيرة الشعبية والأسطورة ، وبطل الرواية الواقعية الغنية ، يؤكد هذا الالتحام المشترك ، كما يجسد حجم الاستفادة التي اعتمدتها الواقعية الاشتراكية ، في خلق النموذج الإيجابي الذي يعبر عن قيم واعدة ، في حين أن بطل السيرة يعكس هو أيضا حقيقة العلاقات الاجتماعية المختلفة التي تربط أفراد المجتمع ، فاقترن اسمه دائما بالقيم المثلى للقبيلة أو العشيرة ، فهو صاحب رسالة دائما ، يصارع الشر وينتصر عليه ، وهو بالمفهوم النقدي المعاصر ، البطل الإيجابي الذي يجسد آمال المجتمع وطموحاته في الرقي والتقدم ٠

وفي المقابل نجد هذه السمات أيضا ، تتأكد في بطل الأسطورة ، فهو إلى حد ما ، بطل موضوعي ، والموضوعية هنا ، بمعنى ما قبل الذاتية ، حيث يولد البطل غريبا ، مرفوضا ، لكن سرعان ما يشق طريقه ، فيتغلب على

الصعاب ، ليحقق في النهاية الوعي الممكن ، الذي يتخذ طابعه العام الشامل ، وكذلك نفس الاحساس الواعي يتبناه الأدب الاشتراكي في نماذجه البطولية ، من أجل خلق جو من السعادة والطمأنينة للمجتمع .

وحتى فكرة موت البطل [(١)] ، تقترب إلى حد كبير من الأسطورة القديمة والملاحم والقصص الشعبي من جهة ، والبطل في الأدب الاشتراكي ، حيث تظهر نهايته طبيعية ومعقولة ، فهو يتلقى الموت بشجاعة واقدام متناهيين ، وربما يصل به شعوره إلى أن يقتل نفسه راضيا ، لاعتقاده العميق ، أنه سيظل حيا في جماعته ، وهي القناعة الشعبية الثابتة ، التي تبناها الأدب الاشتراكي فيما بعد ، حين يخوض البطل حيالها التجربة الموضوعية بكل وعي وعمق ، وهي القناعة نفسها التي نجدها في الأدب القصصي الشعبي ، حيث تدفع البطل إلى ساحة الموت ، وهو يشعر في قرارة نفسه ، وعن وعي تام ، أنه سيظل حيا في قبيلته وعشيرته ، ما دام يدافع عن حقه كفرد ، وعن قبيلته كمجتمع مصغر ، وعن الانسان ككل ، وفي كل زمان ومكان ، وهو ما يصطلح على تسميته " بمرحلة الإمتداد " التي سنتعرض لها بعد حين في سيرة عنترة بن الشداد .

ويتضح دوما أن هناك سمات مشتركة تجمع بين هذا البطل الإيجابي ــ رغم أن المجتمعات لا تخلو من النماذج السلبية ، وإلا كان ذلك انكار للواقع الاجتماعي ــ وبين البطل في الأدب الشعبي ، فكلاهما يعيش للجماعة فيها ، وكلاهما يعمل على نصرة العدل ، وتحقيق الرخاء لمجتمعه ، وما

(١) إن في المجازفة التي يقوم بها البطل ، ويعرض نفسه للأهوال ، حياة للآخرين ، وبقدر ما هي حقيقة تاريخية ، فهي أيضا عمق فكري ، فقيل " تدفن الحبة لتعطي خصوبة " وقد عرف عند بعض الأسر الفرعونية قديما ، أنها كانت تضحي بملكها لنفس الغرض أي أملا في الإخصاب .

النهاية السعيدة التي تحفل بها الرواية المعاصرة، إلا التفاتة حقيقة إلى هذا النمط الذي عرفته الحكايات الشعبية قديما، بغض النظر عن العملية التي يتم فيها تحويل الحياة الفجة، إلى الحياة الابداعية، وما تحتاجه من صيغ جمالية لهذا التنقل، وهذا موضوع آخر.

لكن ما يجب تأكيده، هنا، هو العلاقة الحميمة التي تربط فن الرواية المعاصرة، بالتراث الشعبي، ومدى استفادة الأول من الثاني، من خلال طابع الحكي، وإيجابية البطل الاشتراكي والبطل الجماعي الذي اتسم به بطل الأدب الشعبي.

وفن الرواية المعاصرة بهذا المفهوم الواسع، ما هو إلا امتداد طبيعي لفن الأسطورة والحكاية الشعبية والخرافية، جسدته في كل مراحله شبكة من العلاقات الاجتماعية، من بشر، وعادات، وتقاليد، وقوانين، وقيم، في إطار من الصدق الفني، الذي يخلق وحده إمكانية العمل الروائي الحقيقي.

لكن يبقى للرمز حيويته وايحاءاته الدلالية، ونشوة الانسان القديم به، كما تبقى للرواية نشوتها وطابعها المميز عند الانسان المعاصر، في محاولته لإعادة صياغة القديم، وإضافة إليه أبعاد جديدة، من شأنها أن تعيد إليه الحياة، وتجعله أكثر انسجاما مع العصر، واستجابة لما يعانيه في حياته المعقدة.

لكننا في هذا المجال نلحظ أثناء تتبعنا لأطوار العملية الجمالية في فن الابداع الروائي، أن حجم الاستفادة من التراث الشعبي، مرت عند الكاتب الجزائري — شأنها شأن نشأة هذا الفن في الأدب العربي عموما — بمرحلتين متباينتين، عللتهما ظروف النشأة والتطور، في محاولة لاخضاع

الروائي إلى مسايرتهما ، فكانت المحاولة الأولى ، بمثابة فترة الاكتشاف ، أو فترة التأثر العفوي ، لم يكن فيها الكاتب متعمدا توظيف الأنماط القصصية الشعبية شكلا ومضمونا ، إنما وردت هذه الصيغة التأثيرية بكل خصائصها ، لكون صلة الروائي بالقاص الشعبي كانت أشد ارتباطا وقربا ، فظل ملازما له في معظم فترات التكوين والتطور ، بل لم يكن قد ابتعد عنه لحظة واحدة ، نظرا لأن هذا الموروث الشعبي إنما يمثل جزءا مُهمًّا من مكونات القاص الثقافية لم يسع إليه سعيا ، إنما وصله من خلال معايشته لواقعه ، فهو إلى حد ما وراثي ، نظرا لطبيعة التكوين الثقافي والديني والايديولوجي لهذا الكاتب، وسط محيط اجتماعي ، تلعب فيه الأطر العقائدية دورا أساسيا في تكوين البنية الاجتماعية وتنظيمها .

والمرحلة الثانية كانت بمثابة الإدراك الحقيقي لامكانية الإستفادة من التراث الشعبي في بناء الرواية ، حيث أصبح الكاتب يعي الدور الفعال الذي تقدمه الرموز الأسطورية ، في تكوين وخلق أعمال روائية جيدة ،تحمل سمات العصر ، وتضفي على العمل الأدبي طابعًا دراميًا ، يكسبه هذا التزاوج قدرة على الإيحاء والتعبير ، خاصة عندما يحسن الكاتب اختيار عناصر مادته الروائية ، واستغلال هذا الارث الدفين ، ليعطيه روحا جديدة ، تتلاءم وطابعه الفني الجيد .

وتمثل هذه المرحلة فترة انتعاش في الرواية الجزائرية ، خاصة عندما تعمد الكاتب توظيف التراث الشعبي في العمل الروائي واستفادته من طاقاته ورموزه الايحائية من ناحية ، وفي الوقت نفسه من طاقات عصره الفكرية والفنية معا من ناحية أخرى ، حيث كانت التحولات الجذرية للبنية الاجتماعية والثقافية للمجتمع مادة وافرة ، أتاحت لهذا الفن فرصة استيفاء الشروط الكفيلة ببقائه واستمراره .

وعندئذ يكون المزج بين عالم التراث الشعبي وفن الرواية المستحدثة شعورًا مؤكدًا لإطار واقعي ، يعمل على تفسير الواقع تفسيرًا جديدًا ، تتجلى فيه روح العصر وهمومه ، كما يعطي التجربة الابداعية عمقا ودلالة ٠

وفي كلا المرحلتين ، كانت الصياغة الفنية لشتى أشكال التعبير الشعبي في الرواية ، تنتظم الشكل والمضمون معًا ، أو أحدهما في الغالب الأعم ، كأن لا يتقيد الكاتب بمضمون التراث الشعبي ، ويكتفي باستعارة شكل فني من أشكاله ، أو مجموعة من الأدوات التقنية ، والعناصر الجمالية ، كالاعتماد على الصدفة مثلا ، والأمثال الشعبية ، أو بعض المضامين الشعبية ، أما المضمون فيكون من وحي الكاتب ، وواقع عصره ، أو يكون العكس كذلك صحيحًا ، كأن يطرح الكاتب قضايا تراثية وحواضيع من صميم الحياة الشعبية ، ثم يدخل عليها تقنيات العصر الروائية ، وجماليات البناء القصصي الحديثة ، التي كان لها الأثر الكبير في تطور فن الكتابة الروائية ٠

الفصل الأول

مصادر التراث الشعبي المؤثرة في الرواية الجزائرية

أ- الأسطورة الشعبية .
ب- الحكاية الشعبية والخرافية .
جـ- السيرة الشعبية .

إن البحث في نشأة الأسطورة وتداولها بين الناس، عملية يجد الباحث صعوبات كثيرة للكشف عنها ، وتحديد موطنها الأصلي الذي ولدت فيه كما يجد عسرًا في وضع تعريف مقنع وشامل لها ، يجمع عليه رأي المتخصصين وغير المتخصصين ، نظرا لكونها تمثل في المقام الأول نظامًا ثقافيًا معرفيًا غاية في التعقيد ، تتشابك فيه أوليات التكوين العقائدي للمجتمع البشري ، كما تتضارب فيه وجهات النظر بتضارب القاعدة الفلسفية التي تحدد اختلاف التفسير العلمي لها .

ومن جهة أخرى ، أن كون الأسطورة ظاهرة اجتماعية بشرية ، تضرب في جذور المجتمعات البدائية ، فان من العسير حقا أن نحدد لنشأتها وطنا بعينه ، وذلك من خلال عملية ما يسمى " بهجرة الأساطير " وانتقالها من موطن لآخر ، ودور الرواة في هذه العملية ، من خلال ثنائية الزيادة والحذف ، اللتين تتعرض لهما في كل انتقال من موطن جديد تحل به ، أو ما يعرف في هذا المجال " بالتراكم الملحمي " رغم أن هناك نسيجا أسطوريًا مستقلا بكل شعب[1] ، يمثل تكوينا عقائديا خاصا ، فان محتواها العام يكاد يتشابه في ذلك ، لطبيعة التساؤل الأولي المشترك الذي طرحه البدائي حول ما يحيط به

---

(١) أطلق علماء الانثروبولوجيا على هذه العملية في نهاية القرن التاسع عشر مصطلح الانتشار " Diffusion " الذي يعني انتشار المواد الثقافية ، أو الخصائص الثقافية ، من مجتمع إلى آخر ، ومن مكان إلى آخر ، إما عن طريق التجارة أو عن طريق المخالطة والاتصال سواء كان ذلك منظما أو كان عارضا ، كما يتضمن الانتشار ثلاث عمليات هي : ـ تقديم العنصر أو العناصر الثقافية للمجتمع ـ تقبل المجتمع لهذه العناصر ـ اندماج هذا العنصر أو العناصر في الثقافة المحلية القائمة من قبل ، بعد ما يخضع لعملية تقييم واختيار ، لينتهي بالرفض أو القبول ، فان قبلت هذه المادة الجديدة ، فانها ستنتشر بعد ذلك لا محالة ، كما أنه قد تتعرض هذه الثقافة الوافدة إلى تحويل ، يشمل شكلها ومحتواها ، كما قد يبقى عليها كما هي .

والمرجح أن كلمة " أسطورة " ترتبط ارتباطا عضويا ببداية الانسانية ، ما في ذلك شك ، ونشأة الوجود ، حيث تساءل الانسان ، وألح في طلب الإجابة عن سؤاله ، لمحاولة إيجاد تفسير منطقي ، يعلل به ظواهر الكون المتعددة ، ويلغي في الوقت نفسه حالة العقم التي تشل تفكيره ، ثم إدراك وفهم هذه المتغيرات ، فكانت بدايته بمحاولة التأمل فيها ، غير أنه سرعان ما انتقل هذا التأمل ليصبح عجزا حقيقيًا في إدراك المتناقضات وتفسيرها ، ثم زاده التعجب إلحاحًا ورغبة في طلب الإجابة والاصرار عليها ، فأضحت التأملات الميتافيزيقية ، رصدًا مباشرا لفرضية التجانس ، ذات الطابع الوهمي ، المعاكس للحقيقة والواقع.

إن التداخلات التي أحدثتها رباعية الأسطورة والفلسفة والسحر والدين ، هي أساس الجدل القائم إلى حد الآن ، في محاولة لتفسير هذا الالتباس ، والذي يمثل إطارًا موحدًا للتفكير البشري والذهنية المتصارعة.(١)

من هذه العناصر مشتركة ، بدأ التفكير في البحث عن نشأة الأسطورة وتكوينها ، وبدأت معه مرحلة التجليات والغوص في أعماق النفس البشرية ، فكانت رحلة التناقضات ، ورحلة العطاء معًا ، فالبحث في نشأة الانسان والكون صعب ، وتحديد الإطار الزماني والمكاني الذي يترجم فكر الانسان إلى فعل أصعب ، والمفارقات التي يحملها الجانب العقائدي أصعب من هذا وذاك.

إن الفوضى المعرفية التي اكتنفت رحلة تحديد المصطلح ودلالته ، ونشأته وتطوره ، نتج عنها غموض نسبي ، أعطى مجال التفريق المؤقت الذي

---

(١) غالبا ما يطلق على هذا الاطار إسم الذهنية الالتباسية Lamentalite Confusionniste التي تمثل التكون القدسي للكون والعالم والانسان.

نهتدي إليه هنا بين نوعين من الأساطير ، لمحاولة البحث السليم في هـذا المجال ، والتفريق هنا ، هو نفسه الذي يعطي الجانب العقائدي أولوية ، كأداة للتعبير والتفسير ، ويحدد الاختلاف التركيبي لعمليتي الخلق والابداع كعنصر فعال في الصياغة الأولى للفعل الأسطوري ، إذ يؤدي النوع الأول إلى نسج أسطير وحكايات معينة ، من أجل تفسير بعض الظواهر ، وايجاد معادل موضوعي ولغوي لها ، من شأنه أن يترجم هذا الإحساس ، ويعلل هذه التناقضات ، فجاء هذا النوع من الأساطير ، الذي هو عبارة عن خلق متواضع لطقوس غائبة ، وأحداث وهمية .

أما النوع الثاني ، فهو عبارة عن قصص نشأت فعلا ، من خلال أحداث ومشاهد متنوعة ، أثارت خيالات فئة من الناس فعملت على إحيائها ، والتعبير عنها في جو قصصي رائع ، يجمع غرابة الحدث ومنطقه ، كمرحلة أولى لنشأة فن القصص ، والتأليف الإبداعي من جهة ، وخطوة متقدمة تساعد على فهم طبيعة التفكير الروحي للانسان البدائي ، وما يحيط به من عالم الطقوس والفكر الغيبي بصفة عامة من جهة أخرى .

لكن بقدر ما يكون البحث في إشكالية المنحنى التاريخي لتطورها فان غائية الغوص في هذا الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية ، تتجاوز تصورات العقل الموضوعي ، بحيث لا يمكن نفي الإطار الزماني الذي ولدت فيه ، إلا عندما نتمثل عالم الأشباح المرتسم في ظل الديانات ، وكنف العقائد السماوية ، بنظام تتقيد فيه طبيعة التفسير الظاهري للأفكار المماثلة ، كتاريخ مقدس يحمل مفارقات التجربة الانسانية ، ويعطيها جوهر الاعتقاد والاحساس بالصلة المجهولة المفتقدة .

ولا يمكن تصور هذا النموذج الجماعي في حركته وتطوره ، كما يقول " برونبيسلاف مالينو فسكي Bronislan Malinovski "بعيدًا عن إطاره الحضاري [١] " الذي يمثل العلاقة الجدلية بين الانسان والكون ، كحلقة متواترة ، تضم إطارا أدبيا وثقافيا واضحا ، وتعمل في الوقت نفسه على التمييز بين الصورة البدائية ، أو الفكرة البدائية ، وبين الأفكار الفطرية ، التي تمثل هي بدورها ، مرحلة متقدمة في التفكير الانساني ، وتكشف عن الجانب المستتر من التطور العقلي للانسان القديم ، كشعب أو فرد على حد السواء ·

كما يمكننا من خلالها الولوج إلى الجانب الخفي في الفكر الديني المقدس ، بعيدًا عن الانحرافات اللغوية ، التي اعتمدها بعض النقاد ، المقياس الصحيح لدراسة الظاهرة [٢] ، لأن الظواهر الكونية لم تكن مستقلة أبدا عن

---

(١) يرى هذا الباحث من خلال منهجه الوظيفي ، أن الأسطورة ، هي عبارة عن تجربة يعيشها الانسان البدائي ، ويؤمن كل الإيمان بأنها تؤثر في وجوده ومصيره ، وقد اهتدى إلى هذا عندما رأى أن الانسان البدائي يسلك سلوكا هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية ، أي أنه يمتلك قدرة على المعرفة التجريبية ، وكثيرا ما استخدمها في حياته اليومية ولكنها في الوقت نفسه تمتزج هذه المعرفة القليلة بالاعتقادات الطقوسية ، التي تتمثل في تأدية الطقوس السحرية ، عندما يجد نفسه عاجزا عن إدراكها بقوة العقل ، فهو إلى حد ما شبيه بانسان العصر الحالي ·أنظر تفصيل هذه النظرية في كتابه :
Bronislav Malinovski : Magie , Sciene And Religion - Boston - Ag 48

(٢) حاولت الدراسات البنيوية الحديثة التحرر من المنهج الفيلولوجي لتركيز على النص الأدبي ، وتضعه موضع الاختبار والتحليل ، فظهرت فكرة اللغة ذات الدلالة والوظيفة ، حاول من خلالها "رومان جاكوبسون" أن يفرق بين اللغة الجماعية La Langue واللغة الفردية Lapar le بهدف تحديد بناء تركيبي Structure Synta xique للنماذج الأدبية الشعبية ، للوصول إلى تحديد الاطار الذي كانت تعيش=

تفكير الانسان البدائي ، وهو إذا أحس بشيء في حياته اليومية ، فانـــه يعبر عنه في شكل حكاية ، تأتي نتيجة إحساس من خلال اللغة التصويريـــة والتمثيلية ، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة ، يكفي فقط إلغاء الصلة المجهولة بين الانسان والكون (١)

كما أننا نستطيع أيضا نفي العبث الخاطئ في تفسير استقلاليـــة اللاوعي الجماعي (١) عن طريق رواسب التصورات المبهمة للمجتمع البدائـــي ،

= ضمنه الجماعة ، ثم خطا بالمنهج التركيبي بعده الباحث البنيـــوي الفرنسي " كلود ليفي ستروس Claude Levi - Strauss خطوة جديدة عندما أعلن في كتابه " البناء التركيبي للأنثروبولوجيا " أن الأسطورة ليست مجـــرد عناصر منفصلة داخل النص الأدبي الشعبي ، بل هي بناء ، ترتبط فيه العناصر بعضها ببعضه ولا يمكن النظر إليها إلا داخل هذا النظام ، غير أنه خلـط بين فيما بعد بين البناء التركيبي للأسطورة ، والبناء التركيبي للغة ، واعتبـر الأسطورة لغة ، وأنها تتألف من وحدات صوتية وكلمات وجمل ، وسمى هـــذا المنهج " بتحليل البناء البراد جماتي "Analyse Du Structure Paradigmnyique المستعار من المصطلح Paradigme الذي يعني مجموعة من الألفاظ التي يجمعها اشتقاق واحد ، كما يحمل معنى الألفاظ المتعارضـــة والمتطابقة . أنظر تفصيل ذلك في كتاب: كلود ليفي ستروس – " الأسطـــورة والمعنى " – ترجمة وتقديم : شاكر عبد الحميد – دار الشؤون الثقافيـــة العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٦ – ومنه على وجه الخصوص مقدمة الترجمـــة العربية التي قدمها شاكر عبد الحميد من الصفحة ٥ الى ١٦.

(١) يركز " كارل غوستاف يونغ "Carl Gustav Jung" أساسا علـــى الرمز Symbole الذي تحفل به الأساطير ، والأسطورة عنده عبـارة عن محاولة لتفسير حوادث الطبيعة ، كشروق الشمس وغروبها ، ثم تطور هذا المفهوم ليصبح عنده التعبير عن كيفية اختيار الانسان لهـــذه الظواهر ، فأصبح شروق الشمس يعني مولدا للبطل الإلـهي من البحر وبذلك يرى أن الانسان البدائي لا يعرف التفرقة بينه وبين بيئتـــه ، فجاءت الأسطورة تعبيرا عما جرى في المحيطين الداخلي والخارجـي فالرمز هنا انعكاس مرئي لصور خيالية ، تعمل على تصوير النفـــس الانسانية لحظة الانسجام الكلي مع الوجود ، أي أنه – الرمز – يعيش دفينا في اللاشعور الجمعي الذي يصطلح عليه يونغ "الخافيـــة =

لأنها لا تمثل الوعي الجماعي ، الذي يضم أفكارا علمية وغير علمية ، وهي حالة من الوعي الكامل ، أما اللاشعور أو اللاوعي ، فهو مجرد رواسب من الكبت المبهمة ، أو رؤى لا تمثل عالما مستقلا ، من شأنه أن يجد متنفسا في الأعمال الأدبية ، بل أيضا غير مرتبطة بإطار معرفي مميز .

وإذا دققنا النظر في التراث الأسطوري العربي ، فان مجالا واسعا ينفتح على مصراعيه ، لا لكون الأسطورة ترمز إلى ما لا علاقة له بالواقع ، وهذا من شأنه أن يقف حاجزا أمام موضوعية البحث ، لأنه يمثل القطب المعاكس لتعاليم وروح الدين الاسلامي لكن لتعقد التركيبة الانثروبولوجية الحضارية للمجتمع العربي ، وتشعب الأطر المستحدثة في دراسة هذه الظاهرة ، وما اكتنفها من غموض عبر مراحل التطور والنشأة .

وهنا تبرز الحاجة إلى إيجاد معادل موضوعي ، يفصل بالدرجة الأولى ، القول في إشكالية تأصيل هذا الفن في التراث العربي ، رغم أن ما وصلنا من تراث الجاهليين لا يدلنا على رصيد كبير يذكر [١] ، إلا أن التساؤل الضمني حول النشأة الطبيعية للأسطورة ، هو المقياس الصريح لدحض

= الجامعة أو العامة L'Incanscient Collectif التي تتكون من مشاعر وأفكار عالمية موروثة ، وغرائز مكبوته جامعة . انظر تفصيل ذلك في كتاب : يونغ . ك . غ ـ "علم النفس التحليلي" ـ ترجمة : نهاد خياطة ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ص١٤ ومابعدها .

(١) يرجع أحمد كمال زكي عدم وجود نماذج أسطورية كاملة عند العرب إلى سببين أوواحد منهما : أولهما أن العنصر الجاهلي المتأخر الذي نقلت عنه هذه الأخبار لا يمثل العصر الأسطوري ، الذي يمكن أن تتكون فيه الأسطورة ، وثانيهما أن الدارسين المسلمين أخرجوا تراث العرب الأسطوري ، وهو وثني خالصه من إطار الأدب والتاريخ ، لأسباب دينية وسياسية ، حيث مسخت أو حرفت أو اندثرت هذه الأساطير بعد مجيء الاسلام . أنظر تفاصيل ذلك في كتاب : أحمد كمال زكي ـ "الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)" ص ٧١ وما بعدها .

التصورات الميتافيزيقية ، التي كانت وراء إرساء عنصري الضموض والغوضى على كيان الأسطورة ، لأن الأسطورة هي الأسطورة ، مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة في النظر إليها ، ولهذا فان " الأسطورة عند العرب ، مثل الأسطورة عند سائر شعوب الأرض ، تنشأ عند الانسان ، ومع نشأة قدرته على الإبانه والتعبير فيحاول عن طريقها أن يفسر ما يعجز فهمه من ظواهر الكون ، وطبيعي أن يعرف العرب الأساطير بكل أنواعها ، وأن يتناولوها ويتناقلوها كجزء من تراثهم الذي يصاحب عباداتهم الدينية "[1] حتى إذا كنا أخذنا بمبدأ هجرة الأساطير وانتقالها من أمة إلى أخرى ، وعدم ربط الأسطورة بعقلية ثابتة معينة ، فعلينا أن لا نميز في ذلك العرب عن باقي الأجناس الأخرى ، من أجل تأكيد فرضيتي الإبداع والخلق ، اللتين تنطوي عليهما صورة الانسان والواقع في كل زمان ومكان .

لأن شخصيات الأساطير بصفة عامة ، التي عبر بها العربي مجازا أو حقيقة عما يحيط به أو يعتقده ، هي مزيج من الناس والحيوانات والطيور والنباتات وهي نفسها المتداولة عند شعوب العالم الأخرى ، فالتفكير واحد ، والطريقة واحدة ، ربما تختلف في ذلك نوعية الأساطير حسب نوعية الظروف المحيطة بالانسان العربي .

وليس جديدا أن نرى الصلة واضحة وجلية ، بين الصور الأسطورية الجاهلية ، والصور الشعرية العربية ، من جهة ، وكتاب الأغاني والتيجان إلى غير ذلك ، التي تشهد مليا معرفة هذا النوع من التعبير من جهة أخرى ، عند الانسان الجاهلي ، وقد حاول في هذا الشأن مصطفى علي الجوزو " في كتابه " من الأساطير العربية والخرافات " أن يجمع أكبر عدد ممكن من

---

(١) فاروق خورشيد — " في الرواية العربية (عصر التجميع) " ص ٣٥ .

الأساطير العربية ، مع دراسة منهجية لمصادرها وقيمتها الأدبية ،وشخصياتها وطريقة روايتها ، سواء ما نسب منها إلى ما قبل الاسلام ، أو بعد مجيئه (١)

وعليه ليس لنا هنا أن ننفي أو نثبت صحة ما ورد في هذه الأساطير فنعتبره فسادا من أصحابها لحقائق التاريخ ، فهذا — ولا شك — معناه إسقاط هذه الأعمال ، بكل ما فيها من قيم ودلالات، لأنها مهما كانت فهي بناء قائم بذاته ، ولا يستطيع أحد أن ينكره مادام هذا البناء له منطقه وواقعه ومجاله الخاص.

لهذا فان مجال الأسطورة الرحب ، بأنواعه المتعددة ، يحاول أن يعكس بانتظام أوضاعا مختلفة عامة ، تمثل في مجملها الرغبة الطبيعية في تغيير بعض هذه الأوضاع وتفسيرها والرغبة أيضا في إيجاد علاقة طبيعية بين الانسان وما يحيط به ، جغرافيا ، واقتصاديا ، واجتماعيا ، وكونيا ،وانعكاس ذلك على حياته الذهنية والروحية ، ومن جهة أخرى يمكننا بواسطته أن نضبط التاريخ الاجتماعي لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشري ، وكذا الدوافع النفسية الشعبية وميولها وسلوكها .

إن المجال الجغرافي لنشأة الأسطورة وتداولها بين الناس ، يفتح بدوره مجالا أوسع للبحث الميداني ، يساعد على معرفة الأماكن الجغرافية ، التي عاشت فيها القبيلة أو التي تواجدت فيها باقي القبائل الأخرى ،أثناء رحلاتها المختلفة ، وتنقلاتها المستمرة ، تبعا للظروف الخارجية التي تحكمها ، وتكون سببا وراء تنقلها ، سواء كانت مناخية ، أو اقتصادية ، أو

---

(١) مصطفى علي الجوزو — " من الأساطير العربية والخرافات" — دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠ .

اجتماعية ، من خلال تحرك الشخصيات ، والأبطال ، وتنقلها حسب متطلبات الحياة ، والدوافع التي تساعد على ذلك.

والمتتبع أيضا للإطار الاقتصادي الذي تفصح عنه الأسطورة ، يكتشف نوعية هذا المجال ، ومدى تأثيره على البناء الهرمي للقبيلة ومواطن تواجدها ، من خلال طرق اكتساب المعيشة ، كاعتمادهم على صيد الحيوان ، أو التجارة أو الزراعة ، وغير ذلك من وسائل العيش التي توفرها لهم سبل المجال الجغرافي ، كما يكشف عن النظام الطبقي داخل القبيلة ، لمختلف أصناف الطبقات العاملة والمنتجة ، ومجمل العلائق التي ارتبط فيها الفكر الأسطوري المجسد في ارادات خارجة ومتجاوزة للشرط البشري ، بطبيعة النظام الاقتصادي السائد ، حيث تنكشف الممارسة المادية للسلطة على مجموع الرعية من خلال وضعها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي السلطوي.

والمتتبع للمجال الاجتماعي الذي تحدده شبكة العلاقات الاجتماعية السائدة ، يلاحظ أن الأسطورة العربية أبانت في أكثر من موضع عن هذا الفكر المميز لنمط العلاقة القائمة بين أفراد القبيلة ، وألوان التمييز الطبقي الاجتماعي (١) ، فاحتلت ثنائية الجنس والتحريم ، بين المرأة والرجل ، مجالا

---

(١) مر نظام الأسرة منذ التكوين الأول لانماط العلاقات البشرية بمراحل مختلفة ، بدأت بالمرحلة المشاعية الطفولية ، سادت فيها العلاقات الجنسية المشاعة ، ثم تلى تلك المرحلة ، الزواج القائم على "علاقة الدم Lafamille Consanguine ، إذ يحق لكل الرجال والنساء ، إذا كانوا من جيل واحد أن يتزاوجوا زواجا فيه بقايا من المشاعية ، ثم قامت بعد ذلك العائلة الوحدانية المفككة أو "النظام الأمومي" حيث كان للأم حق انتساب الابن لها ، لاستحالة انتسابه إلى الأب ، ثم انتقل بعد ذلك ، وعن طريق التطور الحضاري ، الذي صاحب انتقال البشرية من الرعي إلى الزراعة ، وضع " الشكل الوجداني للمرأة Lafamille Monc gamique ، بعدها أصبحت الحاجة ملحة =

واسعا ، ضمن هذا الفكر السائد ، حيث اعتبر الاختلاف العضوي بينهما امتيازا خاصا للرجل على المرأة ، إذ تصور المرأة في وضع القاصرة عقلا وجسدا ودورا ، فتحصرها الأسطورة العربية " في وضع عبودي اجتماعيا ، وتمنح الرجل إمكانية التعامل معها على أساس صراعي وأحيانا طبقي " (١).

كما يكشف هذا المجال عن النظام السائد بين أفراد القبيلة ، حيث تجسد بعض الأساطير نظام الأمومة المسيطر على قوانين الأسرة ، الذي ساد لفترة ما قوانين التطور الأسري ، وقيمته الاجتماعية باعتباره يعطي التكوين الطبقي أوضاع التخلف الاجتماعي والثقافي كما يعطي المعادلة الأسطورية قدرة على أن تجعل سلوكها في شؤون الزواج والطلاق وغير ذلك ، من الأغراض الاستلابية ، التي تستبد بتسيير آليات الحركة الاجتماعية العامة ، فتظهر المرأة الارستقراطية أكثر قدرة على التصرف في شؤونها الخاصة ، في حين تظهر المرأة البسيطة بسلوك مختلف يضعها في مصاف الجواري والخدم .

أما المجال الكوني الذي يمثل المعتقد الغيبي لقداسة التكون الفكري

= لتكوين عائلة ، بعد ما سيطر الرجل على الأرض باختراعه أدوات العمل الفلاحية ، وبسط نفوذه على تقسيم العمل ، واعتبر المرأة أدنى مكانة منه وأقل مرتبة ، بمقياس الجهد العضلي الذي يميزه عنها ، فأصبح له كامل الحرية في التصرف فيها ، وبذلك يكون قد انتقل الشكل الوحداني الذي لازال قائما إلى يومنا هذا ، ليغدو محرما على المرأة أن يكون لها أكثر من زوج . أنظر تفاصيل ذلك في كتاب: أحمد رشدي صالح — " الأدب الشعبي " — مكتبة النهضة المصرية — القاهرة — ط٢ — ١٩٧١ — الباب السابع " العائلة وتصويرها في الأدب" — من ص٢١٦ الى ص٢٨٥ .

(١) خليل أحمد خليل " مضمون الأسطورة في الفكر العربي " — دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت — ط ٣ — ١٩٨٦ — ص ٩٠ .

الأسطوري العربي أزمنته المختلفة ، وأمكنته المتعددة ، أعطى أوليات الحضور الاعتقادي ، منهج التوهم والتصور ، محاولة مبكرة للإجابة عن مجمل التساؤلات الميتافيزيقية ، التي طرحها الانسان القديم ، ولم يجد لها إجابة مقنعة ، تلغي حالة العقم المعرفي الذي يتخبط فيه ، فكانت إرادة القوة الأسطورية بوجه عام ، تجسد إرادات القوة الغيبية ، وتعطيها قدرة على الإعتقاد والامتثال لهذه القوة الفاعلة ، باعتبارها الإرادة المكيفة لحياة الجماعة ، التي يظل مصيرها مرتبطا بتأثيرها ، حتى تظهر فيما بعد المنظومات السحرية ، باستخدام الرقي والتعاويذ ، والاستعانة بالأرواح والعفاريت ، من أجل إيجاد الإجابة المقنعة عن كل التساؤلات المبهمة .

ثم انتقل مجال الإعتقاد الغيبي ، ليعبر عن القيم الاخلاقية السائدة في المجتمع ، فظهر العرف ، وهو بمثابة القانون الوضعي الذي تتفق عليه الجماعة ، وتلزم باحترامة وتطبيقه ، ومنه ينتقل موضوع الامتثال إلى القوى الغيبية منه إلى قوى بشرية ، للمحافظة على أمن القبيلة وإقرار النظام والتمسك بالدين والاخلاق الفاضلة ، وفي كل ذلك انتقال من مرحلة التساؤل الفكري لتفسير ظواهر الطبيعة المتعددة إلى مرحلة الادراك الحقيقي لفرضية التجانس بين الانسان وأخيه الانسان .

كما يبقى الفكر الأسطوري ضرورة انثروبولوجية [١] تحدد العلائق الاجتماعية بين البشر ، وتعمل على صياغة القيم والعادات والأفكار ، حيث أكد

---

(١) ويعني مصطلح الأنثروبولوجيا Anthropologie ذلك العلم الذي يشتمل على دراسة الخصائص الطبيعية للجنس البشري ، وتاريخ اللغة واستخدام الفنون الآلية ، والحرف ، وكذلك تطور المنظمات الاجتماعية أو بعبارة أخرى ، العلم الذي يبحث عن الانسان ككائن بشري ثقافي من خلال المقارنة بين الثقافات ، لأجل دراسة الانسان .

علماء الأنثروبولوجيا في عصرنا الحاضر أن " قوام أي حضارة من الحضارات ترتكز على الدور الذي يلعبه كل من السحر والعلم في مجتمع من المجتمعات، وإلى أنه ليس هناك شعب من الشعوب بدائيا كان أم متحضرا ، قديما كان أم حديثا ، لم تلعب معه هذه الجوانب الفكرية والروحية ، دورها في حياته ، وان اختلفت مستويات الحضارة بين الشعوب" [1] لأنها الأساس الروحي والمادي والفكري ، الذي يتكون منه الإطار القدسي العام ، وأعني الكون والعالم والانسان .

غير أن التقسيم المعرفي للأساطير ، وترتيبها لم يخل بدوره من بعض الصعوبات ، حتى غدت صعوبة تداخل الأغراض فيما بينها ، حاجزا في فصل الأساطير عن بعضها البعض ، من خلال تحديد الفكرة الرئيسية ، التي تحملها كل واحدة ، بالاضافة إلى دقة المصطلحات [2] ، حيث يغلب عليها نوع من الاضطراب والغموض ، في تحديد كل سرد قصصي على حدة .

ويمثل مجموع ما حصره الباحث في هذا المجال ، ترتيبا لامتداد الأحداث المتنوعة التي تحمل معناها الأساطير العربية القديمة ، إلى خمسة أنواع ، يصعب فصل بعضها عن بعض ، إلا من خلال الفكرة العامة التي تعالجها ، لأن التركيز هنا على الفكرة الرئيسية ، من شأنه أن يعطي الأساطير الكونية — وهي النوع الأول التي ارتبطت بخلق العالم والزمن

---

(١) نبيلة ابراهيم — " الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق " مكتبة الشهاب — القاهرة — د ت — ص ٩٩ .

(٢) إن صعوبة تحديد المصطلحات الواردة في هذا البحث ، هي نفسها الصعوبات التي مازال الباحث العربي بوجه عام يتخبط فيها ، إذ لم يستقر بعد على توحيد معجم لغوي ، يلغي هذه الاختلافات الهامشية الجوهرية ، والاجتهادات الشخصية ، ويؤكد فلسفة وجود وحضور .

والانسان ـ فرصة الخروج من دائرة الاعتقاد المجرد ، التي تؤكد أن الانسان اتخذها محاولة ، يفسر عن طريقها ، ظواهر الكون ، التي تبدو غريبة في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها وتعليلها ، وهي الصفة الغالبة على معظم الأساطير ، كقصة " المد والجزر " و "ظهور الشمس بالنهار والقمر بالليل " و " الزلزال " وقصة تصنيف الكائنات على الأرض ، والتي ردها الانسان القديم إلى قصة " الطوفان ". فعللها بمنطقه الساذج ، أن الماء أغرق الأرض حتى وصل إلى قمم الجبال ، وفيه تمت عملية تصنيف الكائنات ، فما لم يدركه الماء بقي عالقا في السماء مثل الطيور ، وما غمره الماء مثل الأسماك وكل الحيوانات المائية ، أما الانسان وهو أقوى هذه المخلوقات ، فانه بامكانه أن يعيش في السماء ، كما باستطاعته أن يعيش في الماء .

والملاحظ هنا أن الظواهر الطبيعية التي جسدتها إرادة الله العظمى ، اتخذ الانسان القديم إزاءها ، موقفا تأمليا ، عجز عن إدراك كنهها فصاغ هذه الأفكار في شكل خيالات أسطورية ، في محاولة لايجاد تعليل كاف ، يستمد روحه وإطاره العام ، من العصر وبيئته المحلية ، التي تعطيه قدرة الابانة على تفسير الغامض منه .

أما النوع الثاني من الأساطير هو " أساطير الأولياء والنبوة والكهان " والتي تحاول أن تحكي قصص الانبياء والكهنة ، وما نسب إليهم من خوارق ومعجزات ، ويمثل هذا النوع ، القسم الثاني الذي احتل الجزء الأكبر من الأساطير العربية ، نظراً للعلاقة الوطيدة التي ما انفك الانسان منذ وجوده على هذه الأرض يعطيها الجانب الأكبر من اهتماماته وانشغالاته لأنها تمثل الاستجابة الروحية ، والرغبة في معرفة الحقائق الخفية التي أثارتها طائفة من هؤلاء الناس ، عندما استطاعت أن توهم الجماعة بأنها على اتصال بالكائنات الروحية ، وقادرة في الوقت نفسه على تجسيد فكرة الخير ودحر الشر ،

بمعرفة علم الغيب ، الذي أوجد فيما سمي بعد ذلك بالسحر .

والتغيير الذي اقترن بعناصر التطور الميثولوجي للعنصر البشري ، هو نفسه التعبير الحقيقي الذي حمل في أعطافه القداسة التي تعتنقها الجماعة ، وأعطاها الجسر الذي يصل بين الوقائع الخرافية ، وأوليات المعرفة ، التي تفتح سبل الاعتماد وتنأى بجانبها عن التحليل والتعليل ، وتستوعب دلالات وحدة الرموز المشخصة ، التي غالبا ما تبدو وسطا بين الوسائل المتولدة من جراء الأسطورة ، أو المولدة لبعضها ، وبين وسائل الممارسة الابداعية ، حتى " اعتبر في كثير من المجتمعات البدائية ، الكاهن ساحرا بالضرورة ، ومعنى ذلك أن العلاج يأتي عن طريق قوى غيبية وثيقة بالعبادة " ، (١) فحتى إذا كان نمو الوعي عند الانسان القديم ، ارتبط ولو لفترة طويلة بتحديد الملمح للمفاهيم الكونية وعلاقته بها ، فان الصورة الحقيقية التي ارتسمت في الخيال ، هي المعادلة الصعبة التي يجب أن يجد لها تعليلا أكثر قابلية للاستساغة .

والحديث هنا عن موضوع الكرامات التي منحها الله لبعض عباده ، يقودنا إلى إيجاد معادل موضوعي ، يجزم في شأن هذه القصص ، باعتبارها امتداد طبيعي للفكر الغيبي ، الذي صاحب الاعتقاد الروحي في الطقوس السحرية ، والقوة الغيبية المانحة ، التي تعمل على مساعدة الكائن البشري في الظروف التي يمر بها في حياته ، ونعتقد أنه موضوع غاية في الحساسية والتعقيد ، ينتظر من يعطيه جانبا من الأهمية والاستقصاء من خلال علاقته بالكتاب والسنة من جهة ، وبعالم السحر والقوى الغيبية من جهة أخرى .

(١) فاطمة حسين المصري ــ " الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ١٩٨٤ ــ ص ١٦٢ .

وننتقل إلى النوع الثالث من الأساطير العربية ، الذي يصور لنا نهاية العالم، ويصف في الوقت نفسه العالم الآخر ، وهو ما يصطلح عليه مصطفى الجوزو " بالأساطير الأخروية " (١) ، حيث تحكي قصصا بعد الموت، وانتقال الانسان إلى العالم الآخر ، وما يصاحب العملية في وصف للقبر ووحشته ، والحساب والعقاب ، والبعث ، ونعيم الجنة ، وعذاب النار ،وغيرها من القصص المتعلقة بالموت وانتقال الانسان إلى الدار الآخرة .

والمتتبع لهذا النوع من الأساطير يلحظ التركيز على الجانب الحسي فيه ، وذلك من خلال ثنائية التساؤل البدائي ، الذي يعطي التجربة ازدواجية الفكر المادي والروحي معا ، كوسيلة لتقبلها ، ومعايشتها بحزم ، من أجل خلق إطار متواز للممارسة الغيبية التي تسعى بدورها إلى تفسير ظواهر الطبيعة والكون والتساؤل عن العالم الغامض ، عالم الدين المقدس، الذي يتطلب أدلة مادية حسية لتجسيده ، على أرض الواقع .

فتحكي مثلا أسطورة " حوريات الجنة " طريقة الزواج التي تتم بين المؤمنين وحوريات الجنة ، وتصف الحوريات بأدق الأوصاف الحسية ، وتعطي هذا الجانب أولوية على حساب القصة نفسها ، حيث يخرج المؤمن من قبره ، وهو محمل على جمال بيض ذات أجنحة ، عليها رحال من الذهب ،وكل خطوة منهم مد البصر ، ولما يشتهي المؤمن الطعام ، تأتيه طيور بيض أو خضر ، فتزفع أجنحتها ويأكل من جنوبها أي الألوان شاء ، ثم تطير .

أما النوع الرابع من الأساطير هو " الأساطير الأخلاقية " التي تبحث

---

(١) انظر تفاصيل ذلك في كتاب: مصطفى علي الجوزو- " من الأساطير العربية والخرافات" - ص ٨٥ وما بعدها .

في شؤون البشر الأخلاقية ، وحياتهم اليومية ، جريا لاكتشاف القيم الانسانية والاجتماعية الخالدة ، التي تعطي " عمليا ، مستلزمات غيبية تستند إليها في الواقع ، وتنعكس بواسطتها على المجتمع وعلى السلوك السياسي - الطبقي فيه " (١) ، فتمجد روح المثل العليا للكائن البشري ونظامه الأخلاقي الاجتماعي السائد .

والاهتمام بموضوع الأخلاق بمعناه العام في الفكر الأسطوري الخرافي سمة طبيعية ، تغلب على تفكير الانسان الشعبي ، سواء تعلق الأمر بقصص خيالية ، أو قصص حقيقية ، زادت فيها أقلام الرواة ، لتتحول مع مرور الزمن إلى قصص أسطورية ، وتتحول معها الشخصية الحقيقية الواقعية إلى شخصية أسطورية رمزية .

والملاحظ أن التداخل الفكري الذي ساد رحلة التكوين العقائدي للمجتمع العربي ، أثر في البنية الداخلية للعقلية الشعبية والخيال الشعبي بصفة خاصة ، فأضحى التعبير عن فكرة عقيدية معينة يؤمن الناس بها ، سببا في أن تحتل الأساطير والخرافات مكانة بارزة ، إنها القابلية لتلقي هذا الفكر ، ثم المحافظة عليه ، وتداوله في مناسبات معينة ، لتخلق بذلك جوا قصصيا يثير في نفوس الأوساط الشعبية شيئاً من القداسة ، كما تعطي محاولة مبكرة لامكانية فهمه على أنه رموز ، تخفي وراءها تجارب انسانية ، نفسية وأخلاقية ، فيتحول الواقع إلى أسطورة ، وتتعمق معه ملامح البطولة الحقيقية ، لتصبح نسيجاً أسطورياً .

أما النوع الخامس من هذه الأساطير ، وهو " أساطير الحرب"

(١) خليل أحمد خليل " مضمون الأسطورة في الفكر العربي " ص ٧٥ .

أو ما أسمته نبيلة ابراهيم " أساطير البطل المؤلمة " (١) ، التي تمجد أفعال الأبطال وتروي قصصهم المؤلمة ، سواء تعلق الأمر بأبطال حقيقيين ، ممن حفظتهم كتب التاريخ والتأريخ الأدبي ، أو بأبطال وهميين ، نسج حكاياتهم الخيل الشعبي ، في محاولة لايجاد المعادل الموضوعي اللاشعوري ، الذي يعوض الاحساس بالحرمان والكبت في أوساط الطبقات الشعبية المحرومة والمظلومة ، لحظة القمع السياسي ، والجور الاجتماعي ٠

ويمثل هذا النوع أغزر الأنواع وأكثرها عددا وتنويعا ، لأنه يمثل أهم اللحظات التي تميز كل مرحلة تاريخية ، عاشها المجتمع العربي ، باعتبارها ذات طابع بطولي تاريخي من جهة ، وما تصبغه من فعالات على شخوصها ، تتوافق والنفس العربية المتأججة من جهة أخرى ، لتغدو في النهاية تعبيرا صادقا عن مشاعر العزة والكرامة ، ورمزا من رموز الشهامة ، وتصويرا دقيقا لمزاج الشعب العربي التواق إلى الحرية والانعتاق ٠

ويجمع هذا النوع من الأساطير ، معظم قصص البطولات العربية ، وبطولات المحبين ، وما يكابدونه في سبيل الفوز بمن يحبون ، وبطولات المحاربين الذين يقدمون أنفسهم قربانا في ساحة الوغى ، للدفاع عن قبيلتهم وتأكيد وجودهم في العيش والتحضر ، وما يصاغ حول شجاعتهم الخارقة ، واقدامهم الجريء ، فأضحت على مر الزمان من الموضوعات البارزة التي غذت القصة العربية ، كما وجدت التربة الصالحة للنمو والانتشار ٠

وتحفظ لنا الكتب القديمة أساطير كثيرة ، لنماذج حية حول شخصيات

(١) انظر تفصيل ذلك في كتاب: نبيلة ابراهيم – " أشكال التعبير في الأدب الشعبي " – دار المعارف – القاهرة – ط ٣ – ١٩٨١ – ص٤٥ وما بعدها ٠

حقيقية عاشت في مجتمع عربي ، ثم شاءت ظروف التحولات الاجتماعية والثقافية أن تتحول إلى شخصيات أسطورية ، تتجمع فيها ملامح الشخصيات المثالية ، وتتلون بصفاتها ، عندما حاول الرواة أن يضفوا على أفعالها نوعا من الخوارق والمغالات ، لأنها بهذه الصفة ، إنما تعكس فكر الجماعة ، وفلسفتها ، لأن البطل في هذه الحالة ، ما هو إلا نموذج يعبر عن الجماعة ، قبل أن يكون معبرا عن ذاته .

وتروي على سبيل المثال قصة " عنترة بن الشداد " أنباء بطولاته ، ومراحل تكوين شخصيته الأسطورية ، التي كانت في بدايتها قصة لفارس عربي حقق النصر على أعدائه ، الذين حالوا بينه وبين تحقيق رغباته الذاتية ، في اعترافهم بنسبه وزواجه من عبلة ، لكن عنترة الأسطورة ، تحول من جديد . ليصبح فارس العرب ، وحامي ديارهم ، فيتغلب على أعداء الجزيرة العربية ، ليحقق في النهاية نصرا للعرب ككل ، ليتحول البطل بهذه الصيغة ، وضمن حدود العقلية الشعبية الميالة إلى أسطرة الواقع ، إلى شكل أسطوري ، خرافي ، ذي أبعاد رمزية ، أكثر منه واقعي ، ترى فيه انتصاراتها وانكساراتها وقوتها التي منها تنطلق .

وبالقدر الذي جسدته شخصيات البطولة العربية ، وحققته ضمن وجودها في سياق الأحداث التاريخية ، فان قصص المحبين الذين ذكرتهم كتب التاريخ الأدبي ، حولتهم هذه العاطفة السامية ، إلى أشباه الأبطال الأسطوريين ، فحيكت حولهم القصص الخيالية ، واعتبرت حكاياتهم ، ونهاياتها المؤلمة في الغالب الأعم ، رمزا لأسمى المعاني الخالدة ، كما زادت أقلام الرواة في أفعالهم ، وبطولاتهم النادرة ، وشجاعتهم المتميزة ، وأحاطت حول أسمائهم ، هالة من التقدير والقداسة ، حتى استحال معها التمييز بين

فعلهم البطولي في التاريخ ، كحدث طبيعي يقع ضمن مستلزمات الحياة ، وسيرورتها العادية ، وفعلهم الأسطوري ، كنسيج خيالي ، يباعد بينه وبين الواقع الحقيقي ٠

ومن خلال ما قدمناه ، تظهر جليا المميزات العامة ، والخصائص الجوهرية ، التي تفرق وتجمع في الوقت نفسه الأسطورة ، وباقي أشكال التعبير الشعبي ، وبين ما حددناه عن طريق مجالاتها ، وأنواعها المتعددة ،ليكون التفسير الذي حدده الباحثون في هذا الميدان متقاربا لامكانية الاستفادة من عناصره الإيحائية ورموزه الدالة في العصر الحالي ٠

لذلك كانت الأسطورة هي الأصل والمنبع الذي تفرعت عنه باقي أشكال التعبير القصصي الشعبي ، قوامها أنها قصة خيالية ، تروي حكاية إله أو شبه إله ، أو كائن بشري خارق ، وتصور شخصيات مثالية ، ترتبط ارتباطا عضويا بالالهة أو الكائنات ذات القوى العجيبة ، التي هي مزيج من الألوهية والانسانية والحيوانية في آن واحد ، مما تنعدم فيها الأبعاد الزمانية والمكانية ، كعمر نوح عليه السلام الذي يبلغ ألف وستمائة وخمسون عاما ، كما تروي الأسطورة ، وخطوته كالمسافة بين مدينة ومدينة ، وخطى المؤمنين يوم القيامةمد النظر ، والأولياء يقطعون الأبعاد في لمح البصر ، كما أن البطل لا تتغير ملامحه ، فهو دائما يتمتع بكامل قواه البدنية ٠

ويميل أسلوبهافي الغالب الأعم ، إلى حبكة لطيفة ، تشتمل على بداية وعقدة ونهاية ، لكن ما يميزها هو الابتعاد عن التفاصيل ، فهي عادة قصيرة ، مما يلاحظ قفزات سريعة ، مما يضطر القارئ أو المستمع في كثير من الأحيان ، لأن يجهد فكره من أجل الربط بين الأحداث وتسلسلها ٠

وتولي الأسطورة اهتماما كبيرا للأوصاف المادية البراقة ، كتصوير

الذهب والأحجار الكريمة ، وكل الأشياء الثمينة ، كوصف رحال نوق الجنة المصنوعة من الذهب ، وحلقة باب الجنة ، التي هي ياقوته حمراء ، وبيوت الجنة المبنية على حجارة اللؤلؤ ، والشيطان الذي يتمثل على هيئة حمامة من ذهب ، وكرسي سليمان عليه السلام المرصع بالياقوت واللؤلؤ والزبرجد ، وعلى جنبيه أسدان من ذهب ، يجلل رأسيهما عمودان من الزبرجد ، إلى غير ذلك من الصور الحسية ، والأوصاف المادية المتخمة بعناصر المعادن الثمينة .

إلى جانب هذا ، نجد أيضا الصور الغريبة لبعض الحيوانات ، والظواهر الطبيعية ، كالنوق المجنحة ، والعشب الذي ينبت في دموع داود ، والألواح الخشبية التي تحمل معسكر سليمان فوق الريح ، وبلقيس التي ولدت من تزاوج الانس والجن ، والصرح الممرد الذي بنته الشياطين لسليمان ، إلى غير ذلك من الصور التي يكتنفها نوع من الخيال المجنح ، كما يغلب على أحداثها المرعبة ، وأجوائها الخارقة ، نوع من التشاؤم ، يرجع أساسا إلى طبيعة هذه الخصائص وشخصيات الأسطورة المثالية ، مما تؤدي تقريبا إلى خاتمة مأساوية .

وإذا كانت هذه هي الأساطير ، ومجالاتها المتنوعة ، وأنواعها المختلفة ، فإلى أي مدى استطاعت أن تؤثر في أعمال الروائيين الجزائريين ، وتكون محوراً تبنى عليه إبداعاتهم الفنية ، ومادة درامية ثرية يستوحونها الصور والتراكيب .

كانت الأسطورة بعوالمها الغريبة ، وأحداثها الخيالية المرعبة ، وشخوصها الخارقة ، وأجوائها الساحرة ، وفلسفتها العجيبة ، ومنطقها الغريب منطق اللامنطق ، واللامعقول ، من بين مصادر التراث الشعبي تأثيرا في الرواية الجزائرية ، وأغناها حركة ، حيث استطاعت أن تتعامل مع الكثير من

جوانبها ، وتقدم قدر الامكان امتلاكا جماليا ومعرفيا للواقع، وتعطي حريـــة التعبير عن عالم رمزي، يحدد القيم الأساسية لحركة المجتمع، جوهر الممارسة الابداعية، وهو " الذي يخلق وحده إمكانية العمل الروائي الحقيقي ، ويجعل وحده من الرواية القوة الفنية الحاسمة لحقبة تاريخية بكاملها ".(١) والذي يمثل من وجهة أخرى ، تصويرا للسلوك الانساني ، حيث يعبر بدوره عن القيـــم الاجتماعية، سواء كان تعبيرا إيجابيا أو سلبيا ، رغم أن تعامل الكاتـــب الجزائري مع الراهن أصبح أكثر واقعية، فابتعد كثيرا عن الصور الخارقة إلا في القليل النادر عندما يريد أن يحقق بها غاية جمالية .

وهذه العلاقة الحميمة ، التي تتلاقى فيها ذوات متعددة، وتتعانق فيها تناقضات القيم والمثل ، تنمو في أحشائها صياغة جديدة للفعل التاريخي الانساني ، من خلال حضور فكري، يجسد واقع الحياة بكل ما فيها .

والكاتب الجزائري شأنه في ذلك شأن أي كاتب آخر، وجد في عالـــم الأساطير العربية والأجنبية، مادة روائية غزيرة ، وزاخرة بمختلف الإيحـــاءات والدلالات ، أمدته بالعديد من الموضوعات والمواقف الدرامية، وساعدتـــه على رسم نماذج متنوعة من صور أبطالها المثالية ونسج بنائها العام،حيـــث المتعة والطرافة والخيال، وحيث المصادفات العجيبة، والمفاجآت الغريبـــة، التي تضيف إلى المعاني أبعادا درامية.

إن استلهام الروائي الجزائري لرموز الأسطورة المختلفة ، لم يقف عند حد صب وقائعها فقط، إنما سعى إلى تفسيرها تفسيرا جديدا ،يحمل فـــي

---

(١) جورج لوكاتش ـ " الرواية كملحمة برجوازية " ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط١ ١٩٧٩ ص٤٥ .

أعطافه وعي الكاتب وفكره الخاص ، فقدم إضافات جديدة ، تنبع هي الأخرى من مواقفه وايديولوجيته ، حتى غدت هذه الأساطير أثارا جديدة ، لها طابعها المميز ، ودلالاتها المغايرة ، تنطلق من هموم العصر ، وملامحه اليومية .

وقد استطاعت الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية [1] كمنهج في الإبداع ، ورؤية في التعبير ، أن تؤثر بشكل أو بآخر ، في الرواية الجزائرية

(١) يعتبر مصطلح "الواقعية السحرية" كرؤية في التعبير ، امتدادا تاريخيا لتطور الواقعية بمفهومها العام ، ومنهجا في الكتابة امتدادا أيضا لعناصر "باروكية" روجتها الواقعية الانتقادية ، ومصطلح الباروكي Barroque هو في الأصل كلمة برتغالية Barroco وتعني اصطلاحا ، العقد غير المنسجم ، ثم تطور معناها الشكلي وتحول فيما بعد ليضم كل ما هو غريب وغير ثابت في الحياة إلا أن المعنى الاصطلاحي للكلمة تطور مع مرور الزمن ليصبح تعبيرا جديدا عن الفن الميال إلى الحرية لدرجة الفوضى ، دون أن يفقد هذا الفن متعته الجمالية ، ثم انتقل بعدها ليصبح منهجا فنيا يهتم بكسر كل شيء اسمه نظام أو قانون ، ليعطي في النهاية محاولة جديدة لاعادة النظر في كل القيم الجاهزة والأمور المألوفة التي احتوتها فلسفة الفن الكلاسيكية ، ويكون بذلك مفهوم "الوقعية السحرية" ثمرة شرعية لم تنشأ من الفراغ ، بل جاءت تستوعب حاجات المجتمع المتعطش للحرية والانعتاق ، عن طريق استخدام الأسطورة ، أسلوبا لفهم الواقع وتأويله ، ويعود تاريخ استعمال المصطلح في الأدب إلى سنة ١٩٢٠ وهي المرحلة التي أعقبت "التعبيرية" حتى سنة ١٩٦٤ ، وأول من استخدمه الناقد "فرانز روه Franze R O H" ثم استعمل المصطلح نفسه في امريكا اللاتينية الكاتب الكوبي "أليخو كار ينتين Aleso Carpentier" في مقدمة روايته "مملكة هذا العالم" في طبيعتها الثنية سنة ١٩٦٤ ، ويمثل هذا الاتجاه في الابداع الأدبي ، نخبة من الكتاب والشعراء منهم "أستورياس" من غواتيمالا ، و"بارفاص ليوها" من البيرو ، و"أونيتي" من الأرغواي ، "خورخي لويس بورخيس" من الأرجنتين ، إلى جانب الكاتب العملاق "غبريال غاريسا ماركيز" الكولومبي ، الذي يعتبر رائد الواقعية السحرية في العالم حاليا بلا منازع ، من خلال روايته "مائة عام من العزلة" ، التي نال عليها جائزة نوبل للآدب سنة ١٩٨٢ كما قدر لهذه الرواية أن تترجم إلى ١٧ لغة في العالم ، ومن أعماله الروائية أيضا ، "أوراق ذابلة أو ذاوية" الصدرة عام ١٩٥٥ ، و"خريف البطريك" الصادرة سنة ١٩٧٦ وغيرهما .

وتعطي محاولة جادة لاستيعاب المظاهر المميزة ، وتعكس أنماط التكوين الروحي باعتبارها مجمع الرموز والدلالات التي تساعد على اكتشاف أعماق المجتمع ، كما تلجأ إلى التاريخ ، لا بوصفه وعاء للأحداث الماضية ، ولكن بوصفه حركة ديالكتيكية تحتوي في داخلها كل التناقضات ، كما تلجأ إلى عالم الأساطير وما تحويه بوصفها أسلوبا ومنهجا لفهم الحياة وتأويلها ، وفق ما تحمله من إيحاءات ، لتكون أكثر قدرة على الخلق والابداع .

ليكون بذلك غنى المجتمع الروحي ، وتناقضات الحياة المليئة بأحداثها الغريبة ، وكذا التنوع السياسي المبني على ميثولوجية الحكم الاعتقادي ، والتعدد الطبقي للبنية الاجتماعية ، والتمييز العرقي للجنس البشري ، من أهم الأسباب التي ساعدت على ازدهار هذا الشكل الروائي في أمريكا اللاتينية ، وليس بعيدا أن يكون التقارب في بعض هذه المفاهيم والقيم ، سببًا في تأثر الجزائريين بهذا النمط في الكتابة ، إذ ما تزخر به إبداعات الكتاب ، هو في الحقيقة ، الواقع بكل تناقضاته الروحية والمادية .

ثانيا : الحكاية الشعبية والخرافية :

١) الحكاية الشعبية :

إن انعدام الدقة اللازمة في وصف الحكاية الشعبية ، ألبس المصطلح ثوبا فضفاضا ، لأن الشعبية بوصفها العبقرية المبدعة ، تفتح مجالا واسعا لاستيعاب أنماط مختلفة ، وأنواع متعددة ، من السرد القصصي ، حتى استحالت معها إمكانية تمييز هذا الحشد الهائل من أشكال التعبير القصصي لذلك سيكون استحضار خصائصها المميزة ، ومواقفها المتفاوتة ، السبيل الأمثل لتحديدها على أوجه صورة .

إذن فالحكاية الشعبية ، كما يدل على ذلك بناؤها الفني ، هي قصة ينسجها الخيال الشعبي ، حول حدث مهم له قيمته الروحية والمادية ، أو العقائدية والمنفعية ، وسرد قصصي صنعته الجماعة ، عبر تواجدها ، لينتقل من شخص إلى آخر ، عن طريق الرواية الشفاهية ، أي أنها ليست من ابتكار لحظة زمنية معروفة ، أو من صنع شخص معين معروف ، تتخذ من عناصر الواقع ، عبر ممارساته اليومية ، وتجاربه الحياتية ، وتصوراته العقائدية ، ومواقفه الانسانية وقيمه الأخلاقية ، مادتها الدرامية ، للتعبير عن آمال وآلام الطبقات الشعبية .

والحكاية الشعبية ، بوصفها المخزون النفسي المتراكم للعنصر البشري وفلسفة الجماهير تمثل التاريخ الشعبي الأوحد ، وتشكل قاعدة للتفاعل الثقافي والاجتماعي ، ووحدة متكاملة ، تلقي فيها مفارقات التجربة الشعبية ، للتعبير عن الواقع ، ثم استرجاعه عن طريق الكلمة ، كما أنها " مرآة سحرية تعكس مظاهر محددة من عالمنا الباطني ، وعن المسيرات التي يفترضها عبورنا من الفجاجة إلى مرحلة النضج ... وبحيرة هادئة تعكس صورتنا ، وخلف هذه الصورة نكتشف

في المستقبل الضجة الداخلية لذاتنا " (١) . نعبر من خلالها إلى ما هـو أحسن ، وما يرتضيه الموقف الانساني الواعي .

وأبرز ما يميزها عن باقي أنواع السرد الشعبي الأخرى ، أن حبكة التأليف التي تنظم أحداثها وشخصياتها ، تسير وفق نظام متسلسل واحد على وجه التقريب ، إذ تمتاز بتأليفها المعقد المتنوع الذي لا يمكن تقليده ، حيث تبدأ الأحداث بحالة من اللاتوازن ، لتحاول أن تصل إلى حالة من التوازن ، من أجل إبراز فلسفة للحياة ، تدفع المستمع إلى التفكير فيها ، وغالبا ما تتميز هذه الفلسفة بالغموض والوضوح معًا ، لأنها تمثل صدى لتجاربنا التي نحياها وتمثل أيضا الرمز الكبير الذي تتجمع حوله كل العناصر لابراز مغزاه ، كأن توظف العناصر السحرية في بعض الأحيان ، باعتبارها رموز توصل المستمع إلى إدراك هذه المعرفة الخفية .

أما بطل الحكاية الشعبية ، فهو شخص واع ، كامل الإدراك ، يبدأ مغامراته كبيرا ، سواء كان ينتمي إلى أسرة أو قبيلة ، أو كان مجهول الهوية ، ويقدم للمستمع كمثال أعلى يجب أن يقتدى به ، لأنه يعمل على تحقيق هدف له قيمته على المستوى الجمعي ، وهذا ما يجعل الخاتمة دائما تكون سعيدة وهي في الأعم صفة للتفاؤل التي تصطبغ بها الحكاية الشعبية .

وسبب انتشار القصة الشعبية الجزائرية ، عملية يكتنفها الغموض ، إذ من الصعب تحديد زمان دخولها إلى المغرب العربي عامة ، وإلى الجزائر بصفة خاصة ، وذلك لقلة الوثائق اللازمة التي تحدد بدقة فترة دخولها ،

---

(١) برونو بتلهايم ـ " التحليل النفسي للحكاية الشعبية " ـ ترجمة : طلال حرب ـ دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ١٩٨٥ ص٣٥١

وانتشارها ، لأن صفة المرونة التي تتميز بها ،إلى جانب رواجها الواسع ، تجعلها قابلة للتطور فتتعرض للاضافة والحذف ، أو التعديل تبعا لمزاج الراوي، شأنها في ذلك شأن بقية أشكال التعبير الشعبي الأخرى ، إلى جانب كونها تعبير شعبي جماعي ، تختلف عن القصة الأدبية المدونة ، مما يتعذر الرجوع إلى مؤلفها أو تاريخ نشرها لمعرفة وقت كتابتها ، لذلك - اجتهادا منا - يمكن تحديد زمان الفتوحات العربية فترة لنشأتها .

إن أهم العوامل التي ساعدت على نشأة الحكاية الشعبية وانتشارها في هذا الجزء من العالم العربي ، هو الطابع الشعبي المميز للفتح الاسلامي(١)، حيث أدت الفتوحات إلى رواج المرويات ، وانتقال جزء ضخم منها ، خاصة القصص الدينية ذات الطابع البطولي ، المستوحاة من التاريخ الاسلامي المجيد والسيرة النبوية الشريفة ، والفتوحات بوجه خاص ، نظرا لما حيك حول شجاعات بعض الصحابة الفاتحين ، كقصة الأمير عقبة بن نافع ، المتداولة بكثرة في الأوساط الجزائرية ، حيث أمر السباع والحيات بالابتعاد عن الصحابة النازلين معه ، فخرجت الحيوانات تحمل اولادها سمعا وطاعة ، وبعض الشخصيات الاسلامية المعروفة بشجاعتها واقدامها في الحروب ، كشجاعة علي بن أبي طالب ، وحمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم ، وعمر بن الخطاب وغيرهم .

أما المساجد باعتبارها أماكن مقدسة للعبادة والتعليم ، فانها لعبت دورا بارزا في انتشار المرويات ، حيث يأمها العلماء والادباء وكافة الفئات الاجتماعية ، إذ أصبحت مكانا لتبادل الأخبار والأحاديث ، ومقرا يعقد فيه الأمراء اجتماعاتهم اليومية لأخذ المشورة ، في شتى الأمور التي تهم الرعية ،

(١) أنظر تفصيل ذلك في كتاب: روزلين ليلى قريش - " القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي " - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٠ ص ٣٥ وما بعدها .

كما كانت دار الندوات العلمية ، والملتقيات الفكرية والأدبية ، انتشرت من خلالها القصص التي تدور حول شخصيات قديمة في شتى المعارف، حيث أصبحت الاستشهادات اللغوية ، والشعرية ، تنقل بعض قصصها الجذابة ، وتروي بعض الحكايات المشوقة ، لبعض الخطباء والشعراء واللغويين ، بالاضافة إلى ذلك كله ، كانت مكانا خاصا يجتمع فيه الشعب لإبداء المشورة حول القضايا الهامة التي تمس حياتهم وحياة البلاد بصفة عامة .

والسبب الآخر في انتشار القصص الشعبية ، هو الرحلات المختلفة ، التي كان يقوم بها الحجاج ، من المغرب إلى المشرق ، حتى أصبحت من أقوى عوامل انتشار القصة الدينية ، نظرا للطابع الشعبي الذي يميز هذا النوع من الرحلات، بالاضافة إلى الاختلاف النمطي في التفكير الاجتماعي للبيئتين ، المغربية والحجازية ، مما يخلق جوا من الامتزاج بينهما ، فتنتشر المرويات الدينية ، إلى جانب هذا نجد أن الرحلات في حد ذاتها حيكت حولها قصص عجيبة ، أثناء ذهاب الحاج وعودته ، وما يكابده في الطريق من مشقة السفر ، وتعترضه من صعاب، علما أن العملية كانت تستغرق أشهرًا عديدة ، إن لم نقل سنوات، وفي خلال هذه المدة ، تتزاوج المعارف ، وتتعانق الأفكار ، وتتم عملية الأخذ والعطاء ، فينقل الحاج ما سمعه من قصص أو ما شاهده من حكايات عجيبة .

إضافة إلى ذلك كله ، هناك رحلات الطلاب المغاربة إلى المشرق لطلب العلم ، والملاحظ في هذه العملية أن المدة الزمنية الطويلة التي كان يقضيها الطلبة في المشرق ، سمحت لهم بالاندماج الكلي في المجتمع المشرقي ، فلم يقتصر دورهم على طلب العلم فقط ، بل كانوا يشاركون الأهالي معاركهم وحروبهم ومختلف شؤون حياتهم الاجتماعية والاقتصادية ، وما لبث أن ارتفع عددهم ، حتى أصبحوا يمثلون قسما كبيرا من السكان الأصليين في بعض

المدن خاصة في دمشق، أيام الملك صلاح الدين الأيوبي ، ولهذه الأسباب وغيرها، كان منطقيا وطبيعيا أن تؤدي معاشرتهم للمشارقة، إلى التأثر بعاداتهم وتقاليدهم، والأخذ منهم معظم القيم والموروثات الشعبية المحلية ، والمرويات على وجه الخصوص، والاحتفاظ بها، وطبيعي أن يقوموا عند عودتهم بإذاعة ما استفادوا منه أثناء إقامتهم هناك.

وإذا كانت عملية انتقال المغاربة إلى المشرق، من خلال رحلات الحجاج إلى بيت الله الحرام، والطلبة لتحصيل العلوم والمعارف، قد ساعدت على انتقال القصص الشعبية وانتشارها بين فئات المجتمع الجزائري فان عملية أخرى تشابهها ، دعمت هذا التفاعل الثقافي بين المغرب والمشرق، هي الهجرات بمختلف أنواعها وأشكالها التي قام بها المشرقيون إلى شمال افريقيا.

إن الهجرات المتعددة التي قام بها الخوارج ، تركت بصماتها واضحة على سكان المنطقة، وآثارها قوية، فيما يتعلق بالمعتقدات ، والقيم الانسانية العالية، والعادات والتقاليد الاسلامية، إلا أن مع مرور الزمن ومع تعدد الفرق الاسلامية وانتشارها ، وتعرض المنطقة للاختلاط بقوميات وشعوب أخرى، تلاشت هذه المعتقدات والأفكار، ولم تبق منها إلا بعض الخصائص القليلة، التي تتمثل أساسا في التصوف ، حتى صيغت حول بعض الأولياء والمتصوفين قصصا كثيرة، كما دعت إلى فرض القتال على النساء وهناك مجموعة كبيرة من قصص البطولة النسوية، التي تمجد أفعال المرأة المجاهدة، كابنة الخس التي انتصرت على سلطان المغرب الأقصى الذي حاصرها في الصحراء (١)

---

(١) انظر بالتفصيل :
Trumelet.c : Les Francais Dansle Desert - Journal Historique, Militaire, Et Discriptif D'une Expedition Au Limittes Du SaharaAlgerien - Challamel- Paris - 3 eme Edition - P.26 Et Suivantes.

وغيرها من القصص التي تمثل الإطار المرجعي للفكر الخارجي ،الذي أعطى المكانة الكبيرة للمرأة في الجهاد والحروب.

وإلى جانب هذا تهتم أيضا بتأكيد الرغبة الشديدة في تطبيق المساواة في المجتمع، ويبدو من هذه الخاصية أن عددا كبيرا من القصص تتعرض لصفوف القهر السياسي ، فتنشد العدالة في الحاكم، والسهر على مصالح الناس ، وتحمل في أعطافها ، النقد المباشر لأخلاقيات الطبقة الراقية ، باعتبارها مصدر الاستبداد الذي يتعرض له المجتمع.

وبعد هجرة الخوارج ، وما حملته في أعطافها من خصائص عقيدية معينة ، وما نقلته في طياتها من قصص مختلفة ، جاء دور الشيعة ، ليزيد من هذا النشاط الفكري والديني ، ويتوغل في الأوساط الشعبية ،باعتبارها أكثر الطبقات الاجتماعية استجابة ومثولا ، فارتبطت مواضيع القصص في هذا المجال بالقضايا الاجتماعية الهامة كالمعاناة التي يقاسيها المستضعفون في البلاد ، ويجيش بها ضمير الفئات الشعبية ، ولعبت في هذا المجال ،الحكايات التي تصف الامام علي رضى الله عنه ، باعتباره الشخصية المثالية المفضلة في الاعتقاد الشعبي ، دورا بارزا في انتشار المرويات، ليمتزج الواقع مع الخيال والحقيقة مع الخرافة ، فيتحول كرم الله وجهه ، إلى البطل الخارق الذي يتمتع بقوة عجيبة ، ومحمل بأنبل الصفات ليخلص الأمة الاسلامية من معاناتها وحرمانها ، وينشد لها الحق والعدل ، مثل غزوة السيسبان وما جري فيها لعلي بن أبي طالب ، أو قصته مع الثعبان [1] .

---

(١) انظر تفصيل ذلك في مقال :

Desparmet. J. : Les Chansons De Geste De 1830 A 1914 - RevueAfricaine - Bulletin Trimestriel- Sooiéte Historique Algerie Enne - Alger - Tome 83 Année 1939 - P. 193 At Suivantes

والسبب الأخير من أسباب انتقال القصص الشعبية وانتشارها في الجزائر ، يعود إلى هجرة بني هلال [1] ،في شمال افريقيا ، وهو ما يعرف عند الباحثين بالحلقة الثالثة والأخيرة من تغريبتهم وما حملته هذه القبيلة من مرويات كثيرة ، وقصص متعددة ، حول تنقلاتهم ، بدءا من بلاد السرو ومرورا بنجد ثم مصر إلى شمال افريقيا ، وما صاحب العملية من انتشار واسع للقصص والحكايات المختلفة ، التي تمجد أفعالهم ، وتصف بطولاتهم الخارقة ، وصراعهم الدائم مع الانسان والطبيعة ، وتصور المرأة الهلالية وخصالها ، وشخصياتها البطولية ، لتمثل " الجازية " من خلالها صورة للنساء الهلاليات لما تمتاز به من قوة وشجاعة واقدام بالاضافة إلى أبرز خصالها المتمثلة في الذهاء والحيلة [2] ، كما يمثل " ذياب الهلالي " نموذجا للبطل التاريخي الذي ارتبط اسمه بالجازية ، أو ما يعرف في بعض المناطق الجزائرية بالزازية أو الغازية ، وتصور القصص المحلية شخصية ذياب تصويرا رائقا اجتمعت فيه بعض خصال عنترة بن الشداد ، لمايتميز به من شجاعة وقوة ، فهو الفارس الحاضر البديهة .

ونلاحظ إلى كل ما سبق ، أن هناك أسبابا غير مباشرة ، ساعدت على الإنتشار

(١) تنتمي قبيلة بني هلال إلى هلال بن عامر بن سعسعه بن معاوية بن بكر بن هواز بن منصور بن عكرمة بن حفصه بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار ابن معد بن عدنان ، كانوا يقطنون نجد الحجاز وشمال الجزيرة العربية ،انظر تفصيل ذلك ص ٨٠ من هذا البحث .

(٢) يذكر " ألفريد بل " حيلتها الذكية التى استعملتها مع حاكم تونس "الشريف بن هاشم حتى تعود لرؤية زوجها ذياب وفي الوقت نفسه تجهز جيشا لمحاربة الشريف والاستيلاء على تونس ،واستطاعت أن تنجح عندما عجز حاكم تونس عن كشف جسده أمامها .

انظر تفصيل ذلك فى كتاب: Alfred Bel :

La Dsazia Chanson Arabe- Precédée D' Observ-Tions Sur quelques Legendes Arabes Et Sur La Geste Beni- Hilal - Extrait Journal Asiatique Imprimerie Nationale - Paris - 1903 - P. 48 Et Suivantes .

مثل الآثار المدونة في كتب التاريخ والتأريخ الأدبي ، التي عملت على رواج القصص الشعبية ، وأثرت بشكل أو بآخر على تداولها بين الناس، فكانت " ألف ليلة وليلة " بحكاياتها الغريبة ، وأجوائها الساحرة وشخصياتها العجيبة مصدرا ثريا ، ترك بصمات قوية على ما يتبادل شفاها في المنطقة ، إذ أصبح الرواة يرددون منه قصصا بكاملها ، ويتناقلونها فيما بينهم ، كقصة "السندباد البحري ورحلاته السبع" وقصة " التاجر والعفريت" وقصة " علي بابا " ، رغم تغير السرد القصصي فيها ، لكثرة تداولها الشفوي ، إلا أنها احتفظت بموضوعها ، وأهدافها وبيئتها وأشخاصها .

ولم يقتصر تأثير كتاب" ألف ليلة وليلة " في الأوساط الشعبية الجزائرية ، على رواج قصص مقتبسة منه ، أو بالمحافظة على أبطالها المشهورين بل يتعدى إلى التحوير المحلي نفسه الذي يخلق قصصا بأسلوب مصطبغ ألف ليلة وليلة .

أما الأثر الثاني الذي ساعد على رواج القصة الشعبية ، يتمثل في كتاب " كليلة ودمنة" بحكاياته الطريفة والهادفة المنقولة على السنة الحيوانات فالمعبرة عن القيم الاخلاقية العالية ، والمثل الانسانية الخالدة ، المجسدة لروح العلاقات الاجتماعية السامية ، فتنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية ، بغية الوصول إلى حياة سعيدة ، يعمها العدل والمساواة والاخاء .

ومن خلال العناصر الثابتة في حكايات ابن المقفع ، نستشف منها ثلاثا تكشف لنا حجم الاستفادة منها ، فتأتي في المقام الأول شخصية السلطان ، ومعاملته للرعية ، ثم تأتي صورة الحيوان الذي يقوم بدور انساني وتأتي أخيرا أهمية الأخلاق وأدب النفس في الحياة ، وضرورة الصداقة ، ومنافعها ، وكل هذه العناصر تكشف لنا حجم الاستفادة من هذا الكتاب .

فقد استخدمت شخصية السلطان في حكايات عديدة ، تصور من خلالها بشاعة الحكم الاستبدادي ، وقد يعود رواج هذا الصنف من القصص إلى الوضع المزدري الذي عاشة المجتمع الجزائرى إبان الاحتلال الفرنسي للبلاد ففجر في أوساط الطبقات الشعبية معادلتي الكبت والحرمان إلى شبه استنجاد باطني يحمل تذمر الراهن ، فانتظار الغد وما تحمله مفارقات الواقع .

كما تصدر لنا قصص أخرى حيوانات تقوم مقام الانسان ، وتعمل على نشر الأخلاق الحميدة " فتعطي الحيوان روحا ووعيا ، وتجعله شبيها بالانسان ، وهي نزعة تشبيهية ترد إلى عقائد دينية قديمة [1] " غير أن الملاحظ في هذا النوع من القصص انعدام الوصف الدقيق لاشكال الحيوان الجسدية ، والاهتمام بالموضوع ، أو الحكمة التي تخرج بها بعد قراءتنا أو سماعنا للقصة .

وإضافة إلى هذه العوامل الخارجية التي أثرت في رواج القصة الشعبية وانتشارها ، هناك عوامل محلية ، ساعدت هي الأخرى على ازدهار هذا النوع من القصص ، وتنقسم إلى قسمين ، يأتي المكان في المقام الأول ، حيث تلعب المناطق الصحراوية بأراضيها الخصبة دورا بارزا ، في ذكر الأبطال وشجاعاتهم الخارقة ، واقدامهم الجريء وهي صفات اشتهر بها بدور العرب ، منذ زمن بعيد ، وتغنت بها القبائل العربية كثيرا في أشعارها ، علما أن العادات البدوية الاجتماعية ، كالسمر التقليدي الذي يجمع أفراد القبيلة ليلا ، كان له أثره القوي ، في خلق جو يساعد على إشاعتها .

أما العامل الثاني فهو الزمان ، الذي ترتبط فيه القصص بمناسبات معينة ، حيث تحتل الفترة التي تصطبغ بصبغة وطنية الصدارة في هذا القصص

---

(١) عبد الحميد بورايو ـ " القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)" المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ١٩٨٦ ص ١٢٤ .

ثم تليها المناسبات الدينية ، كشهر رمضان مثلا ، أو يوم عاشوراء ، الذي يرمز إلى مقتل السيد الحسين ، ثم تأتي المناسبات التاريخية ، كالثورات والانتفاضات ثم تليها أخيرا المناسبات الاجتماعية كالسهرات التي تقام في الأفراح والمآتم .

إن التحديد النوعي لهذه الحكايات الشعبية ، أعطى إمكانية البحث في مضامينها ، فرصة إيجاد معادل موضوعي ، يلغي إشكالية التداخل في بنائها (1) ، ويفتح مجالا واسعا لاستدراك القيم الفنية التي تعبر عنها ،فكان مجموع ما حدده الباحث في هذا المجال ستة أنواع، لا يمكن فصلها عن بعضها ، إلا من خلال المواضيع التي يعالجها كل نوع منها على حدة .

(1) تعتري قضية تصنيف القصص الشعبي مشاكل عديدة ، تختلف باختلاف الرؤية الفكرية لكل باحث، رغم المزالق العديدة التي وقع دارسو هذا النوع من التعبير الشعبي ، وعلى سبيل المثال ترى ليلى قريش في بحثها ، أن نراعي في تصنيف هذه القصص حجم القصة وفكرتها الرئيسية ، فقسمتها إلى قصص طويلة وأخرى قصيرة ،تشتمل الأولى على القصص البطولية ، والثانية على القصص الأخلاقية وقصص التسلية والتخفيف عن المكبوتات،غير أن قضية الطول أو القصر كما يبدو هنا أحدثت تناقضا في ثنايا البحث، فكثيرا ما يجد القارئ قصصا يصطلح عليها قصيرة أطول من قصص اصطلحت الباحثة عليها طويلة ،من خلال اعتمادها في المرحلة الثانية على المحتوي العام لكل قصة على حدة .

كما اعتمد عبد الحميد بورايو في تصنيفه للعناصر الثابتة في الأشكال القصصية مراعيا الخصائص الشكلية التي تميز كل نص عن الآخر ، مع مراعاة المحتوي وعلاقته بالشكل فحظيت المغازي باهتمام خاص فكان التقسيم أن ميز بين مصطلح القصص الشعبية والحكايات الشعبية ، فرأي ان القصص الشعبية تنحصر في قصص البطولة ، المتمثلة في قصص المغازي وقصص البطولة البدوية وقصص الأولياء ، وتنحصر الحكايات الشعبية فيما يروي من قصص ألف ليلة وليلة والحيوان وحكايات الواقع الاجتماعي ، غير أن العناصر الثابتة ،والوظائف التي تؤديها ، كما بحثها الدارس لاقامة حدود بين القصص والحكايات محاولة تعسفية مضطربة ، لأنه ما يميز الحكاية عن القصة هو موضوعها العام الذي تدور حوله الأحداث، لأن الخلط بين الحكاية الشعبية والخرافية أكد

وتأتي قصة البطولة في المقام الأول ، لتشغل حيزا كبيرا من إبداعات المخيلة الشعبية ، نظرا لظروف البيئة الجزائرية ، التي عاشت تحت الاحتلال الأجنبي ، من مختلف الأجناس والقوميات ، وطبيعي جدا أن تلعب الحروب والثورات العديدة ، التي خاضتها ، دورا بارزا في خلق نماذج بطولية ، تنسج حول أسمائها هالة من القداسة ، فتمتزج البطولات العربية القديمة ، بالبطولات المحلية ، وتتزاوج الملامح والصفات فيما بينها .

وتنقسم هذه القصص إلى ثلاثة أنواع في مجملها ، فقصص البطولة الدينية ، والبطولة البدوية ، والبطولة الحديثة ، التي تمثل صورة الشخصية الجزائرية البطولية ، وتعبر عن سيرورة الفرد الداخلية ، والمزاج الشعبي ، المحب للحرية والانعتاق .

وتستقي قصة البطولة الدينية ملامحها من التاريخ الاسلامي ، والسيرة النبوية ، ومجمل الفتوحات الاسلامية ، التي ترتكز على ذكر شجاعة الصفوة المفضلة من الصحابة ، والشهداء الأولين ، وفي طليعتهم علي بن أبي طالب ، وأبي بكر الصديق ، والسيد الحسين بن علي ، إلى جانب بطولات الفاتحين ، كالأمير عقبة بن نافع ، وما حيك حول مقتله في منطقة بسكرة بالجزائر ، وتمثل المغازي المادة الأولى لانتشار هذا النوع من القصص ، مثل غزوة الخندق ، التي تحكى قصة عمرو بن ود العمري أحد رجال قريش وحاكم مكة الذي تعرض للمسلمين بالأذى ، وردود أفعالهم حياله في كل مرة ، إلى أن يقتل وينهزم جيشه في إحدي الغزوات بالمدينة المنورة .

ـــــ

= هذه الصفة ، والا ما جدوى وجود قصص الأولياء في قصص البطولة ، ألا نستطيع تسمية حكاية السندباد البحري قصة بطولة . كما لم تفرق نبيلة ابراهيم بين مصطلح الحكاية الشعبية والخرافية ، فهي تارة تستعمل مصطلح الحكاية الخرافية الشعبية (انظر اشكال التعبير في الأدب الشعبي ص٦٤) وطورا تسقط كلمة شعبية منه ، ثم تفرد بابا مستقلا في الكتاب نفسه للحكاية الشعبية .

ويمتاز النوع الثاني من القصص البطولي ، بالصفة الغالبة على أبطاله ، الذين يظهرون حكماء في أمور الدنيا والحرب معا ، وهي القصة البطولية الوعظية ، حيث تتجمع فيهم خاصيتي العقل الفطن الواعي ، والذكاء الخارق ، والكلمة الفياضة ، إلى جانب القوة الجسدية التى تمكنهم من الانتصار في الحروب ، وتمثل قصة ابنة الخس ، خير ممثل لهذا النوع من القصص ، اذ أن البطل فيها لا يستطيع أن يجد نفسه إلا باكتشاف العالم الخارجي ، الذي يمثل بالنسبة إليه مصدر الحادثة ، ومنبع الصدام .

أما القصة البدوية ، ثالث القصص البطولي ، فهي مستوحاة أساسا من السيرة الهلالية ، التي تحكي قصة البدو العرب ، الذين استوطنوا شمال افريقيا ، وتدور أحداثها حول بعض شخصيات السيرة ، كالجازية والخليفة الزناتي ، وأبي زيد الهلالي ، مع بعض التعديلات في النسخة الأم ، حيث يروى أن الجازية تزوجت الخليفة الزناتي ، أما الأصل في " السيرة الحجازية " أن الجازية تزوجت الشريف بن هاشم صاحب الحجاز .

إلى جانب تأثير السيرة الهلالية ، نجد أن سيرا أخرى ، كعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس ، التى ترسم حياة البدو ، وتسجل مآثرهم ، وحروبهم وأبطالهم البواسل ، المعبرين عن القيم والمبادئ العربية الخالدة ، عملت على انتشار المرويات الشعبية الجزائرية . المخلدة لهذه المآثر والقيم .

والنوع الأخير من هذه القصص ، هو قصة البطولة الحديثة ، التي ساعدت فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر ، على إيجاد تربة خصبة لنموها ، وازدهارها ، حيث أمدت الراوي الشعبي بمادة غزيرة ومتنوعة ، تتجمع فيها ملامح البطولة والمقاومة المستميتة للاحتلال الأجنبي ، وتمتاز هذه القصة

بجرأة أبطالها ، وشجاعة المرأة الجزائرية فيها ، إلى درجة امتزج فيها الحقيقي بالخيالي ، وتزاوج فيها التاريخي بالأسطوري.

أما النوع الثاني من أنواع الحكايات الشعبية ، وهو الحكاية الاجتماعية التي تعكس العلاقات الاجتماعية السائدة ، وتصور أخلاقيات الطبقة الحاكمة والراقية ، وتصف الصراع الدائر بينها وبين الطبقات الكادحة ، وتعبر عن الواقع اليومي للفئات الاجتماعية ، وصراعها من أجل اكتساب لقمة العيش ، كما تعبر لنا عن مكبوتات الفئات الاجتماعية المظلومة ، فيظهر فيها انتشار الآفات الاجتماعية ، وتفشي الأمية ، والجهل وفساد الأخلاق والحرمان الذي تعيشه هذه الفئة من المجتمع.

وأهم مميزاتها أنها ترتكز على رواية الحدث ، وتصف البيئة المحلية وصفا دقيقا ، أما الشخصيات ، فهي في خدمة الحدث ، تتحرك وفقه ، لأن الهدف الأساسي فيها ، وهو وصف الحياة الاجتماعية المتردية ، ونقدا لأوضاع السياسة الجائرة [1].

وثالث الأنواع الحكائية الشعبية ، الحكاية المرحة ، أو الحكاية الهزلية التي تدور موضوعها غالبا حول أحداث طارئة ، ومفارقات غريبة ، يستحدها الغباء والبلادة ، التي تثير الضحك ، وكثيرا ما تتجمع الحكاية حول محور رئيسي واحد ، وتسير في خط مرسوم ، لتؤدي إلى النهاية السعيدة ، كأن

---

(١) جمع الكاتب الفرنسي "فيليب مارسي" Philipe Marcais مجموعة من الحكايات الشعبية في منطقة جيجل تعبر عن الوضع الاجتماعي المتردي الذي كان يسود الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي.
انظر تفصيل ذلك في كتاب: Philipe Marcais ;
Textes Arabe de Djidjelli- P.U.F+ Paris-1954
P.69 Et suivantes.

يلتقي البطل بصديقه الذي يبحث عنه ، أو محبوبته ، أو ينال قسطا من الغنى والثروة المادية والهدف فيها هو حاجة المجتمع الماسة إلى التخفيف عن المكبوتات والتنفيس عن وقع الحياة ، عندما ينتشر القمع السياسي والجور الاجتماعي ، وينتفي الحق ، وتداس العدالة ، ويعرف هذا النوع في الأدب بالنوادر ، كنوادر جحا ، ونوادر البخلاء والمغفلين .

والنوع الرابع من أنواع الحكايات الشعبية ، هو حكايات الشطار ، أو حكايات اللص الشريف[1] ، التي يرتكز مضمونها حول إبراز مقدرة طائفة من الناس اعتمدت في تحقيق مطالبها وغاياتها ، وعندما يعترضها عائق ، تعتمد على الحيلة والتنكر ، أو التخدير ، وهي صفات ترتكز على الدهاء والذكاء وتسمى هذه الجماعة أيضا بالخارجين على القانون ، إذ لم تعد ابنة السلطان هي الغاية التي يسعى إلى تحقيقها الشاطر ، بل أصبحت المناصب الادارية العليا ، هي غايتهم ومطلبهم ، كقصة علي الزيبق ، الذي يصارع من أجل الفوز بمقدمية بغداد ، أو الفوز بلقمة العيش ، أورد اعتبار للأسرة .

وتحفل كتب التاريخ الأدبي العربي ، بطائفة من حكايات الشطار مثل قصة "أحمد الدنف" في ألف ليلة وليلة ، والأسطى عثمان" في سيرة الظاهر بيبرس ، و"الشاطر حسن" و " علي الزيبق" و " ودليلة المحتالة" وغيرها .

---

(١) يطلق "عبد الحميد يونس" مصطلح " حكايات اللص الشريف" على حكايات الشطار ، انظر تفصيل ذلك في كتاب: عبد الحميد يونس - "الحكاية الشعبية" - سلسلة " المكتبة الثقافية" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ ص ٦٧ وما بعدها .

وخامس الأنواع الحكائية ، تلك التي ترد على لسان الحيـــــوان (١)
فتعطيه روحا ووعيا ، وتقربه من الانسان ، وهو ما يطلق على تسميتها "بحكايات الحيوان " (٢) اذ تنتشر كثيراً في الأوساط الشعبية الجزائرية ، وهي ذات مغزى الى جانب كونها تمتاز بطابعها التعليمي الاخلاقي ، كالتركيز على القيـــــم مثل الصدق والوفاء بالعهد وحفظ الأمانة ، أما عنايتها بالحدث ، فهي مـــن أهم مميزاتها وخصائصها ، الى جانب شخصياتها الخيرة ، ونهايتهـــــــا السعيدة ، حيث ينتصر الخير ويندحر الشر ، ومن بين القصص المنتشرة فـــي الأوساط الشعبية الجزائرية حكايات " الهامة واليمامة " و "النحلة والذبابـــة " " النمل والجراد " و " الذئب والقنفوذ " و "العصفور والقط" الى آخره .

وقد يكون لتأثير الفكر الأسطوري عبر قصصه ورموزه الإيحائية ، دور فـــي نشأة هذا اللون من الحكايات ، وانتشاره في الأوساط الشعبية ، حيث انتقلت هذه الرموز الحيوانية المقدسة ، التي يعتقد بوجود مدلولات لها في العالـم الغيبي ، إلى الفكر الشعبي الميال إلى أسطرة الواقع ، فيقال بأن الثور رمز للقوة الجبارة ، لأن الأسطورة القديمة تصفه حاملا العالم على أحد قرنيــــه ، كما يمثل الحوت ، رمزا للموت ، لأنه انقذ النبي يونس من الموت في البحــــر كما يدخل الكبش هرم التكوين القدسي ، لأنه الحيوان الذي فدي به اسماعيـل ابن ابراهيم عليهما السلام .

---

(١) إن الحكايات التي تخلع على الحيوان خصائص بشرية يعبر عنها باللاتينيـة فابولات Fabula وهي في الانجليزية Fable وهي في اليونانية Apologos أي حكاية ذات مغزى أخلاقي .

(٢) يطلق " عبد الحميد بورايو " نفس التسمية على هذا النوع من الحكايات . انظر تفصيل ذلك في كتاب : عبد الحميد بورايو ــ القصص الشعبـــــي في منطقة بسكرة ــ ص ١٤٢ وما بعدها .

إلى جانب هذا أثرت " كليلة ودمنة " بطريق مباشر في ازدهار هذا النوع من القصص، بما تحتويه من تفصيلات تتصل بواجبات الراعي والرعية ، وتحث على حفظ القيم الاخلاقية ، عن طريق الحيوانات ، لكي تصير هذه المفاهيم سهلة وعذبة .

وقد وجد المستمع الشعبي في هذا النوع أسلوبا للتعبير عن واقع الحياة المتردي ، ورمزا لانعدام المساواة الاجتماعية ، وفق الأوضاع السياسية الجائرة ، لأن العلاقة متوفرة بين ما يهدف اليه " كلية ودمنة " وما يعيشه الانسان الشعبي في ظل فساد النظام الاجتماعي والسياسي حتى أصبح من الصعب التمييز بين العلاقة التي تربط بين القصة الأصلية والقصة والمروية ،نظرًا للتداخل القوي بينهما .

أما حكاية الألغاز، آخر الأنواع الحكائية ، فهي تمثل النموذج الراقي للفكر الانساني عبر مختلف الأزمنة ، لأن اللغز في جوهره استعارة ، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في إدراك الترابط والمقارنة ، وإدراك أوجه التشابه والاختلاف" (١) لهذا تدور أحداث حكايات الألغاز حول معظلات وأسئلة غامضة ، يطرحها العقل البشري ، ليكون حلها عن طريق الذكاء والفطنة

ومن أشهر هذه الحكايات في الآداب العالمية ، وما تعرض أوديب عندما فر إلى طيبة ، التي كان بها وحش ، يطرح لغزا على كل لسان يمر به ومن عجز عن الإجابة أردفه قتيلا ، إلا أوديب الذي حل اللغز وأنقذ المدينة .

وفي الأدب العربي طائفة من هذه الحكايات، مثل حكاية "الجارية تودد " في ألف ليلة وليلة ، التي عرضت على الخليفة هارون الرشيد ،وقام

(١) نبيلة ابراهيم – " أشكال التعبير في الأدب الشعبي " ص٢١٥ .

باختبارها في شتى أنواع المعرفة ، ثم حكاية " ابنة الصباغ " التي انقــذت أباها الصباغ من الهلاك بسبب اللغز الذي طرحه عليه الخليفة هارون الرشيد وطلب منه الإجابة وإلاكان مصيرة الهلاك .

إن خصائص الحكاية التي تقوم على الألغاز تتمثل بالدرجة الأولى في كونها تحل مشكلة ، يطرحها العقل الانساني الواعي ، وهي في صورة سـؤال محير يبحث عن جواب محدد ، مما يؤدي هذا إلى ترسيب معرفة جديدة ، قد يكون يجهلها المستمع أو المتلقي ، كما تعمل على صيانة الأخلاق ، والفضائل الاجتماعية ، وتأكيد القيم الانسانية الخالدة ، المعبرة عن الذكاء والفطنة .

٢) الحكاية الخرافية :

إن النوع الثاني من أشكال التعبير الشعبي ، الذي يحتل مكانـة بارزة على مستوى التفكير الجمعي ، هو الحكاية الخرافية بأنواعها المتعددة ، نظرا لموضوعاتها الخارقة ، وأجوائها الساحرة ، التي تمثل قمة الأسلـوب التجريدي ، والتي تطرح في الوقت نفسه أكثر من تفسير على المستمع الشعبي .

والأصل في الحكاية الخرافية ، أنها مجرد شائعة تسبق كل تاريـخ مدون ، ابتدعها الخيال الشعبي ، منذ العصور القديمة ، لتتحول فيمـا بعد ، إلى شكل قصصي محدد السمات ، وابداع جمالي ، له ما يميزه عن باقي الأنواع الأخرى ، وسرد حكائي ، تطغى على عناصره البقايا الخرافية القديمـة وتعبير أدبي عن فكرة عقيدية يؤمن الناس بها ، رغبة في التغيير ، سواء كـان التغيير يتعلق بوجود الانسان الداخلي أو بالعالم الخارجي والوجود كله .

إن القيم الجمالية التي تحددها مستويات التجربة الشعبية ، فـي فن الحكاية الخرافية ، خلقت تشكلا ديناميكيا ، بين عالم الانسان الداخلي ،

وحقائق الحياة في شتى جوانبها الظاهرة والخفية ، لتصور صراعا وهميا بين واقع خيالي ، وبين واقع يومي معاش.

إن حبكة التأليف التي تلتقي فيها مجمل الرموز ، تسير وفق نظام تسلسل واحد على العموم ،اذ تبدأ بحالة من اللاتوازن على مستوى الأحداث ،محاولة بعد ذلك لأن تصل حتما إلى حالة التوازن التي تساهم في صنع الصورة المكتملة للحياة ، رغم أن أحداثها تبدو منعزلة عن بعضها البعض ، إلا أن وظيفة البطل الأساسية هي تحقيق هذا التكامل .

إن خاصية التسامي التي تمتاز بها شخوص الحكاية الخرافية ،تفقدها في الأصل جوهرها الفردي الانساني ، فتميل إلى التسطيح ، لتصبح أشكالا بلا أجساد وطاقة بلا ذكاء ، وموهبة مؤقتة تظهر في فترة الأزمات التي تعترض البطل ثم تختفي بعد ذلك ، ونتيجة لهذا الأسلوب التسطيحي ، تنتفي الأبعاد الزمانية والمكانية ، كأن ينام البطل مائة عام ثم يصحو وهو ما يزال شابا جميلا لم يكبر يوما واحدا ، أو كأن يقطع الفيافي والبحار في لحظة بصر ، بدون أن يظهر عليه تعب أو إرهاق ،ولهذا ينعزل عن العالم المحيط به ليتحول إلى شكل شفاف ، خفيف الوزن والحركة ، كما أن نجاحه هذا لا يتوقف على خصالة الذاتية فقط ، بل يتوقف على ظهور القوة المانحة أو المساعدة له ، كتسخير الجن ، والمردة ، والقوى الخفية الخارقة ، التي تفوق قدرة الانسان ، ثم تنتهي الحكاية فيصل البطل إلى عالم مرئي ، مليء بالسحر والجمال إلى عالم الأبهة ، كأن يتزوج بفتاة أو أميرة مسحورة ، لا تنتمي إلى عالمنا الواقعي .

وإذا كانت هذه هي الحكاية الخرافية وخصائصها المميزة لها ، فإن

(١) نبيلة ابراهيم " أشكال التعبير فى الأدب الشعبي " ص١٠٣

البحث عن عوامل انتشارها في الأوساط الشعبية الجزائرية، يفتح مجالات ثلاث، كانت دافعا قويا، وراء انتشارها ورواجها، وهي المجال الديني، المحدد باطار مكاني وآخر زماني، الإطار المكاني المتمثل في المساجد وزيارة قبور الأولياء، وأضرحة الصالحين، والمجال الثاني هو العامل الأدبي المتمثل في بعض الكتب القديمة، التي حفظت عددا ضخما من الحكايات الخرافية، وأخيرا المجال الاجتماعي الواسع، المحدد باطار مكاني وآخر زماني، الاطار المكاني المتمثل في بعض البيوت المهملة الخالية، ثم الاطار الزماني المتمثل في البقايا الأثرية المهجورة، التي يعتبرها البعض " مقاماً " لبعض الأولياء والصالحين.

والحديث عن دور المساجد والأعياد الدينية في انتشار القصص الخرافية، كما تعرضنا لهما في الحكاية الشعبية، يمثلان أقوى العناصر المكانية، لاشاعة هذا النمط من التعبير، خاصة القصص الديني، التي تجد لها رواجا كبيرا، لما تحتويه من دروس وعبر، يجد فيها المستمع الشعبي، لذة الامتاع، باعتبارها تخفي وراءها تجارب انسانية نفسية وأخلاقية، إلى جانب هذا تركز الحكايات التي تروى في القبور، على بعض الأولياء والصالحين، الذين اشتهروا بتقواهم، وزهدهم في الحياة، فنسجت حولهم قصص تحوي العجائب والغرائب تضفي على اسمائهم هالة من القداسة والتقدير.

أما الأعياد فهي الأخرى تتيح فرصة كبيرة لانتشار الخرافة الدينية وخير ممثل لها، عيد الأضحى الذي تروى فيه قصة إبراهيم الخليل وابنه اسماعيل عليهما السلام، غير أن التأثير السلبي في معرفة القصة الحقيقية، كما رواها القرآن، أعطى العوام فرصة وامكانية تلفيق الأخبار المذهلة حول شخصية الخليل وابنه، وأحاطتها بجو من الرهبة الخرافية الساحرة.

كما أن أداء فريضة الحج من المناسبات التي تتجدد فيها القصص الدينية ـ كما ذكرنا هذا سابقا في حديثنا عن الحكاية الشعبية ـ عندما تتاح فرصة التجميع هذه ، ليروي فيها الحاج بعض الحكايات التي سمعها هناك ، وخاصة قصص الأنبياء والرسل ، وفي طليعتهم ، القصص التى تدور حول مقام ابراهيم وبعض قبور الأنبياء .

أما العامل الثاني من بين العوامل الثلاثة ، التي عملت على انتشار الحكاية الخرافية ، هو العامل الأدبي ، الذي لعبت فيه الكتب القديمة دورا بارزا من خلال احتفاظها بعدد كبير من هذه الحكايات ، خاصة حكايات الجن والعفاريت والغيلان ، مثل " مروج الذهب ومعادن الجوهر " لأبي الحسن علي المسعودي " وحياة الحيوان الكبرى " لكمال الدين الدميري ، و " عجائب وغرائب الموجودات " لزكريا القزويني ، وغيرها ، إلا أن استعمالها يبقى محدودًا عند طائفة من الناس الذين يصطلح على تسميتهم "بالمشايخ" أو " الطلبة " ، الذين يزعمون أنهم على إتصال بقوى روحية خفية ، تمكنهم من كشف مفاتيح السعادة ، فيقوم البسطاء السندج بتصديقهم واستشارتهم ، في شتى أمور الدنيا ، فيفسرون لهم تفاسير تثير الدهشة والاعجاب .

وآخر هذه العوامل ، هو العامل الاجتماعي ، حيث تلعب فيه البيوت المهملة الخالية ، والأماكن المهجورة ، والبقايا الأثرية القديمة [1] دورا في

(١) يورد "فرانسيس لابرادور" حكايات عديدة حول هضبة "تاونت" والقلعة الموجودة بها ، تجمع غرابة الحدث في بنائها ، وماحيك بعدها من قصص خيالية حول عالم الجن الذي يعيش بداخلها ، إذ لا يمكن لأحد دخولها الا من يمتلك مفاتيحه السرية .

انظر تفصيل ذلك في مقال : Francis Labrador :
Les Ruines de Taount-Revue Africaine-Bulletin Trimestriel-Societe Historique Algerienne-Alger -Tome 88-Annee 1944-P.199 et suivantes.

خلق القصص الخرافية ، نظرا لخلوها وانهيار جدرانها ، حيث يفتقد أنهـــا مقامات اتخذها الأولياء مساكن لهم ، ثم تواروا عن الأنظار ، فانطلقت المخيلة الشعبية تنسج حكاياتها الغريبة ، وتعتبرها قبورا لابد من زيارتها ، فانتشرت فيها الحكايات العجيبة والقصص المثيرة ٠

أما تحديد أنواع الحكايات الخرافية ، فاننا سنعتمد أيضا كما فعلنـــا في الأسطورة والحكاية الشعبية - على تصنيفها من خلال المواضيع الــــتي تدور حولها ، وقد وجدنا أنها أربع أنواع ، تعمل كلها على تسجيل سعـــي الانسان الفقير للحصول على السعادة برغم القسوة والعذاب ٠

إن الخرافة الدينية ، التي هي أولى الأنواع الحكائية ، تمتاز بصيغتها الاسلامية ، إذ ينتسب البطل فيها إلى شخصية قرآنية ، أو من السيرة النبوية لذلك لم ترد حكايات تدور موضوعها حول الأولياء ، نظرا لبعدها عن القصة التي استقلت مادتها الأصلية من القرآن أو السنة الشريفة ٠

وتمثل قصص الأنبياء ، المحور الرئيسي الذي تدور حوله هذه الحكايات نظرا للصفات الحميدة ، والأخلاق العالية ، التي تحلى بها الأنبياء ، فالـــى جانب تقواهم الفائق ، وايمانهم الخالص ، هناك شجاعتهم النادرة ، وصبرهـم الكبير في الشدائد والمحن ، خاصة عندما اختبرهم الله ، وطلب من ابراهيـم أن يذبح ابنه ، واختبار إيمان ايوب وصبره عندما مسه الشيطان بنصب ، وحديث موسى عن اليوم الذي سيلتقي فيه بملك الموت ، إلى غير ذلك من اختبارات الله سبحانه وتعالى لأنبيائه ورسله ٠

وهنا فرع آخر لهذا النوع من القصص ، يدور حول نوعين مـــــن الشخصيات عاشرتا لرسول صلى الله عليه وسلم ، شخصية البطل الصحابـــي ، وشخصية البطل الزاهد ، حيث يعيش البطل في كليهما مغامرات عجيبـــة ،

وحوادث خارقة، مثل شخصية " تميم الداري " وهو صحابي جليل، نسجت حوله حكايات خرافية، وحكاية الصبي الذي يعيش بين الجهال ومات شوقا إلى لقاء النبي عليه الصلاة والسلام، أو شخصية " فضلون العابد " الذي ظل على إيمانه، رغم ما تعرض له من دسائس، لإيقاعه في الشر مع الجارية إلا أنه قتل بعد ذلك غدرا، بسبب وفائه الخالص، وإيمانه العميق.

والنوع الثاني من أنواع الخرافة، الذي يدور حول شخصيات غير دينية، عاشت حقيقة، يمتاز بطلها بقدرة فائقة، ومميزات خارقة، تساعده على تحقيق مآربه قوى غيبية، يستحيل إدراك كنهها، بالنسبة للمستمع العادي، كشخصية " السيد المخفي "، الذي يتواري عن الأنظار — كما يدل عليه اسمه — حيث يختفي ثم يتجلى في صور عديدة، مرة في صورة شيخ محترم، يكسوه الشيب، ومرة في هيئة حيوان كالقط مثلا، وليس له مسكن معين يأويه، فهو موجود في كل الأماكن، ومن رآه يصبح مكفوفا بعدها [1].

وإلى جانب هذه القصة، هناك قصص أخرى تدور حول الأولياء، وقبورهم، تحمل في أعطافها بعض صفات " السيد المخفي " كقصة " سيد علي بن صرين ".

كما فتحت شخصية " الجازية الهلالية " أبوابا واسعة للخيال الشعبي، لما اشتهرت به، من قدرة فائقة، تمكنها من السير طويلا، ليلا ونهارا، وهي تسوق مواشي قبيلتها، دون أن يصيبها تعب أو كلل إلى جانب كونها تتمتع

(١) يورد " ديسبارميه " مجموعة حكايات خرافية من بينها هذه الحكاية حول "السيد المخفي " أنظر تفاصيل ذلك في مقال:
Desparmet :Ethnographie Traditionnelle de Mitidja-Revue Africaine-Bulletin Trimestriel- Sociéte Historique Algerienne-Alger-Tome65-Année 1924 - P.294 et suivantes.

ببصر حاد يسمح لها بالرؤية الدقيقة من مكان بعيد ، حتى كان الوقت ليلا ، ولعل هذه الصفات الخارقة ، كانت سببا مباشرا في أن يمتزج الخيال بالواقع، وتتحول البطولة الحقيقية إلى أفعال خارقة ، وغير محدودة وتتزاوج الحقيقة مع الوهم .

أما النوع الثالث، ما يدور حول حكاية الجان ، التي تمثل قصصه نموذجا للشخصيات الخارقة ، والقوى الروحية الخفية ، رغم ما تتسم به حكاياتها بالسذاجة وعدم الصقل ، إذ تتكرر صياغة العبارات المسجوعة ،والمشهرة في حكايات أخرى ، حتى يبدو التشابه واضحا ، كأن يقوم البطل بأفعال خارقة ، تساعده في ذلك شخصية خارقة ، أو القوى المانحة ، فهو أسير قوة أخرى مساعدة ، تنتمي أيضا إلى عالم الجن ، إلى جانب قلة عدد الشخصيات، التي لا تتجاوز في الأعم ثلاثة شخصيات ، تمثل البطل والشخصية المانحة والشخصية الشريرة ، لينتهي الصراع في الأخير بخاتمة سعيدة .

والملاحظ هنا أن تأثر الأوساط الشعبية ، بهذا الفكر الغيبي ، كانت جذوره الأولى موجودة منذ زمن بعيد ، حين أخذت فكرة الجن تتكون وتتطور عبر العصور ، وأصبح الانسان الشعبي يعتقد فكر هذا العالم الخفي ،لطبيعته المخيفة ، وما أثير حوله من مغالاة ، أثارت الرهبة في النفوس ، إلى حد يعتبرها البسطاء — رغم ما فيها من خوارق — قصصا حقيقية ، وبامكانها الحدوث في كل زمان ومكان .

وتحوي كتب الأخبار ، حكايات عديدة للجن ،فيعتبرها البعض أنها أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة ، لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة ، وهي موجودة في أماكن شتى ، في الأودية والجبال ، والبحار والفلوات، في الأماكن القذرة والحمامات، ومن الجن منها الذكور ، ومنها الإناث ، يتزاوجون ،ينجبون الأولاد ،ومنها الصالح ومنها الطالح .

وتعبث بالخيال الشعبي قصص الغيلان ، التي تعد تطورا لفكرة الجن في محاولة لابتداع قصصي خيالية ، اكتسبتها التصورات مع مرور الزمن مظاهر خارقة ، اتخذها الانسان العادي وسيلة تسمح له بالعيش فيها ، بعد أن عجز عن تحقيق هذه المظاهر في حياته الحقيقية .

أما النوع الأخير من أنواع الخرافات ، فهو الخرافة الاجتماعية التي ترتبط أحداثها الطويلة ، وشخصياتها المثالية ، بمشاكل اجتماعية ، وجد الانسان الشعبي العادي نفسه عاجزا عن ادراك المتناقضات كانعدام المساواة الاجتماعية التي تنجم عن الفوارق الطبقية التي تمارسها الفئات الحاكمة ، فتصف بؤس الفقراء ، وتصور ما يعانيه الانسان الفقير في سبيل الحصول على لقمة العيش ، كما تنقل في المقابل صور الجشع التي تمارسها الفئة الغنية وتصفها بأذل الأوصاف ، كالحسد والطمع وقساوة القلب .

أما الوصول إلى السعادة التي ينشدها الفقير ، فتتحقق في الأخير ، بعد صراع طويل ، ومخاطر كثيرة ، تعترض سبيله ، لكن مع ذلك نجد أن لفظ الجلالة هو فكاك الأغلال ، فاذا ما نطق به البطل وذكره في عمليته ، انفتحت الكنوز المغلقة ، وجفت الأدوية حتى يعبر .

والملاحظ في هذا النوع من القصص ، أنه تسجيل لسعي الانسان الفقير نحو تحقيق سعادته ، برغم ما يعانيه في سبيل ذلك ، يلجأ من خلالها إلى القوى المانحة والمساعدة ، التي تعينه على تحقيق أمنيته .

أما خصائصها العامة ، فهي شبيهة بالتي ذكرناها في الأنواع الأخرى ماعدا حجمها الطويل ، الذي يهدف من ورائه الراوي إلى شد المستمع لحوادثها المتسلسلة ، من خلال تقسيمها إلى قسمين أو جزئين ، يعالج في الجزء الأول قضية انتشار الظلم واستبداد الغني بالفقير ، ثم يليها

الجزء الثاني الذي يصور فيه الكفاح المستميت ضد الشر وتحقيق الانتصار للبطل.

وقد استطاعت هذه الحكايات، بفرعيها الشعبي والخرافي، أن تكون أكثر مصادر الأدب الشعبي تأثيرا في الرواية الجزائرية، وأوسعها استلهاما نظرا لطبيعة الحكايات نفسها، المميزة عن باقي الأنواع الحكائية الأخرى، ولما تزخر به من عناصر جمالية، متمثلة في المتعة والطرافة والخيال، مما تساعد على تحقيق التسلية، التي ينشدها القارئ، بما تحمله من أجواء ساحرة، وأحداث غريبة، ونماذج خيالية، ممزوجة من عالم الانسان، والجن والغيلان والحيوانات، ومن مواقف بطولية خارقة، يمتزج فيها التاريخ بالوهم، والحقيقة بالخيال، مما تساعد على أن تكون إطارا معرفيا ملائما، يغني التجربة الروائية ويستطيع الكاتب ان يعبر من خلاله عن قضايا فكرية وفنية.

ولن يكون الهدف الذي يكمن وراء عملية استلهام الحكايات الشعبية والخرافية، هو إبراز بعض جوانب الحياة الشعبية، والتعبير عن مشكلات الانسان الشعبي فقط، بل يتعدى إلى أن يصبح وعاء يتخذه الكاتب مكانا حيا، يجسد فيه فكره، وهموم عصره، نظرا لما تحمله الحكايات، من رموز إيحائية غنية، ودلالات فنية جيدة، تصلح لأن تكون مادة درامية ملائمة، تعين الرواية على فهم الواقع وتمثله.

إن هموم الانسان المعاصر وحيرته هذه، وجدت في عالم الحكايات الخرافية تجسيدا مشتركا، وتقاربا نمطيا، لما كان يشغل فكر الانسان القديم وفي البحث عن إجابة مقنعة لحيرته في هذا الوجود، غير أن الفرق الوحيد بينهما، يكمن في كون الانسان القديم اقتنع بعالمه الخرافي الذي يمثل بالنسبة إليه، بديلا لعالمه الواقعي. في حين لم يعد الانسان المعاصر يقتنع

بما تجول به كنوز الأميرة الحسناء ، أو مفاتيح سيدنا سليمان ، أو طاقية الإخفاء لم يعد يقتنع بالمفارقات التي قد تحدثها التجربة البدائية ، والمغامرة المأساوية اليائسة ، فازدادت الهوة بينه وبين تفاهة الوجود الذي يحيط به ، لأنها غير قادرة على تحقيق أحلامه وأمنياته ، وغير قادرة على إخراجه من دوامة الفوضى والقلق .

من هنا كانت العلاقة التي تربط بين الحكاية الشعبية والخرافية ، وفن الرواية المعاصرة ، أساسا قويا يفتح مجالا للاستفادة من مكوناتها للوصول إلى تفسير للواقع من أجل بناء الانسان ، وهي العلاقة نفسها التي تكون معرفتها مستحيلة ، إذ لم تستمد شرعيتها من انتماء فكري معين ، يحمل الكاتب على التكيف مع نظام بنائه الفكري والايديولوجي ، والبحث عن قاعدة متينة تعطي الانسان العربي انسانيته المفقودة ، وارادته المكبلة ، وحركيته المشلولة في الفعل التاريخي .

والملاحظ في البناء الفني للشخصيات الحكائية ، أن الاقتباس غير المدروس لبعض كتابنا جعل النص الروائي يقع في كثير من المزالق ، وعلى رأسها التسطح في نسج بناء الشخصية الروائية ، وسقوطه في المجانية المباشرة وغير المنطقية ، تجعل منه بطلا سوبارمانيا Superman تنتفي فيه الصفات الانسانية ، وبقدر ما يتجادل مع واقعه ، فانه يكون عبدا مكبلا ، فتسلب منه حريته وارادته ، حرية التشكل والتصرف ، ويصبح منبع البطولة قدرا غيبيا ، وليس من فعل إنسان ، تصنعه الأحداث ، ويساهم هو أيضا في صنعها .

وسيكون للحكايات الشعبية والخرافية ، بكل موضوعاتها ، وشخصياتها وأبطالها ، ومواقفها ، وأفكارها ، وملامحها وسماتها ، ولغتها ، أثر كبير في البناء العام للروايات ، باعتبارها تمثل مادة درامية ، تصلح أن تكون إطارا

فاعلا في النص الروائي ، ومصدرا لرموز خصبة تجسد الواقع، وتعبر عن روح الأمة عن أزماتها ، عن طموحاتها ، عن هويتها ، ووحدة حركتها التاريخية بين الحاضر والماضي ،كذات فاعلة في التاريخ .

ثالثا : السيرة الشعبية :

مصطلح " السيرة الشعبية " من حيث دلالتها الاجتماعية والجمالية ، لا يعطي إمكانية صارمة لوضع تعريف شامل لها ، بقدر ما يفتح بابا واسعا لتداخل المعنى الاصطلاحي للكلمة ، وما قدمه الباحثون الانثروبولوجيون في تحديد المصطلح نفسه ، والنص المدون ، كعمل أدبي وفني ، له خصائصه الجمالية ، يجمع بين المعرفة التاريخية والتعبير الأدبي ، ويترجم الحقائق الغابرة ، في شكل قصصي .

فهي تاريخ من حيث كونها تختص بتسجيل الحوادث والأعمال التي قام بها الانسان ، عبر مختلف مراحل تطوره الحضاري ، والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والديني ومختلف التغيرات التي طرأت على تكوينه ضمن حلقة متواصلة من الأخذ والعطاء ، سواء كان تناولها لحياة شخصي ، له أهميته في الأحداث وتطورها ، أو جماعة كان لها دورها البالغ في تاريخ الانسانية ، وهي أدب من حيث كونها ، إبداع فني ، وجمالي يعتمد فيه على طريقة معينة في الكتابة وتطور في الأحداث والشخصيات ونماء في المواقف .

لهذا لم تكن السيرة تاريخا ، بقدر ما هي أقرب إلى الأدب ، والتاريخ فيها لم يكن غاية في حد ذاته ، وأساسا للحديث عن صاحب السيرة وقومه ، إنما وسيلة إيضاح عمد إليها الكاتب من أجل التعبير عن روح الانسان في صراعه من أجل التقدم والبناء المجتمع ، بل عن موقف الانسان العربي وجوهره في محاولة للكشف عن وجدانه ووجدان الانسان عامة .

إن لعبة الأحداث والشخصيات في السيرة الشعبية ، هي محور التراكمات التي نهتدي من خلالها إلى تحديد مفهومها وخصائصها الفنية بكل دقة ،لأن بعضها يتجاوز هذا النطاق ، ولا يكتفي بسرد الأحداث التاريخية فقط، بقدر ما يحمل على خلق مواقف وأحداث جديدة ، ليست من التاريخ في شيء ، بل هي إلى الخيال أقرب، كالاستعانة ببعض الشخصيات الوهمية ، التي لم يعرفها التاريخ ، لتحقيق غرض جمالي وفني مثل شخصيات سيرة الظاهر بيبرس الخارقة ، التي تفوق قوتها قوة البشر ، والتي حاول الخيال الشعبي أن يرسم من خلالها صورة للانسان الذي لا يتحقق في التاريخ ، إلى جانب هذا ، نجد مثلا صور ملوك الجان ، التي تحتفظ بها سيرة سيف بن ذي يزن ، وصور الكهنة والسحرة في سيرة عنترة بن الشداد .

كل هذا يفتح مجالا آخر ، للبحث في لغتها وطريقة كتابتها ، لأن الاختلاف اللغوي التعبيري ، خلق بدوره صعوبة أخرى ، حيث نجد أن بعض السير كتبت بلغة النثر ، كما كتبت سير أخرى بلغة الشعر ، كالسيرة الهلالية ، إلى جانب سير أخرى ، تجمع بين الشعر والنثر " ولا يكاد الشعر يدخل فيها إلا في مواضع محدودة ، هي الترنم عند الحرب، عند الحب، وفي المسامرة"(١) كسيرة عنترة مثلا ، بل تتفاوت في أحيان كثيرة من حيث أدائها اللغوي ، فمرة تؤدي بلغة عربية فصيحة ، وأخرى باللغة العامية ، وثالثة هي مزيج منهما .

وإذا كانت السيرة بهذا المفهوم ، خليطا من أشكال قصصية متعددة ، وشخصيات مختلفة ، وأحداث متنوعة ، ولغة متفاوتة ، فهل نسميها "أسطورة ؟

---

(١) فاروق خورشيد ، محمود ذهني — " فن كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية : عنترة بن شداد) — منشورات اقرأ — بيروت — ط ٢ — ١٩٨٠ — ص٤٧ .

أم نسميها ملحمة " ؟ أم نسميها " بالادا " ، أم نسميها رواية " ؟

إن السيرة الشعبية ، أخذت من عالم الأساطير ،منهجا في رسم بعض أبطالها ، حتى نلمس تشابها كبيرا بين سيرة عنترة بن الشداد ،وبين الأسطورة ، حين يتعامل عنترة مع القوى الغيبية ، وعالم الجن والسحرة ، شأنه في ذلك شأن بطل الأسطورة ، عندما يتعامل مع كائنات غريبة ، هي مزيج من الألوهية والانسانية والحيوانية في وقت واحد .

ومع ذلك يبقى التشابه مجرد تأثر لبقايا أسطورية ، حاولت أن تحتفظ بها السيرة الشعبية ، كما احتفظت بذلك التراجيديا اليونانية هي الأخرى ، ببعض الأساطير اليونانية ، ومجدت أفعال أبطالها الخارقة .

وارتباط الأسطورة بأفعال السحر ومختلف الطقوس الدينية ، ألبست العملية قسطا من البدائية في التفكير ، والبدائية في التعبير ، لأن تفسير موضوعية الأساطير ومنطقها ، لابد أن يصحبه ارتباطا ما بالطقوس والسحر بمعناه الأسطوري ، أما السير الشعبية العربية فهي بعيدة عن هذا ،وليس لها ارتباطا مباشر ، بهذا المعنى الدقيق ، وبعيد كل البعد عن هذا التفكير ، أما ما وجد من سحر وأفعال خارقة فيها ، ما هو إلا عنصر جمالي ، اعتمد للاثارة من ناحية ، وتأكيد مظهر من مظاهر القوى الغيبية ، التي يعمل البطل على إزاحتها من أجل إقرار الخير والسعادة لمجتمعه من ناحية أخرى .

والمتتبع لسيرة سيف بن ذي يزن يكتشف بوضوح ، أن السحر الموظف فيها ما هو في الواقع إلا وسيلة ، اعتمدها الانسان الشعبي ، لحل بعض المواقف المتشابكة ، عندما وجد نفسه عاجزا عن فكها ، فلجأ إلى استخدام بعض القوى الغيبية ، للافلات من المأزق ، الذي آلت إليه الحكاية ، ومساعدة الأبطال

على تخطيها .

إلى جانب هذا نجد سيرة الظاهر بيبرس، تجري أحداثها حول وقائع تاريخية حقيقية، فترسم المكان الذي دارت فيه ، رسما واقعيا ،وتحدد الزمان تحديدا دقيقا ، وهو زمن الحروب الصليبية ، وتصور صراعات جنسية عرقية معروفة تاريخيا في المجتمع العربي ، مما يبعدها تماما عن مصطلح الأسطورة ، بل ما في الأمر أنها استقت بعض مادتها من الأساطير ، وليست هي نفسها أسطورة ، وهل يعقل أيضا أن تجد قصة أسطورية ، تقع في ثماني مجلدات كبيرة ، كما هو الحال في سيرة عنترة ، كلا ، وشتان بين ما نسميه أسطورة ، وبين ما نسميه سيرة .

كما أنها ليست " ملحمة " من جهة أخرى كما يسميها البعض، ولا هي نوع من " البالادا " كما أطلق عليها البعض الآخر ، حتى لو اشتملت على أهم عنصر فيهما هو الأداء الشعري ، الذي كانت تقدم به كل واحد منهما ، لأن الملحمة (١) ، بعناصرها المختلفة ومميزاتها الخاصة – غير الشكل الشعري الذي تؤدي به – تبتعد كل البعد عن السيرة الشعبية ، فهي تعتمد أساسا على أجوائها الخرافية ، وشخصية أبطالها التي تشترك مع الالهة ، وتتفق مع إرادتها ، كتدخل الآلهه بقدرات فائقة لنصرة البطل على أعدائه ، مثلما انتصرت الآلهه "أثينا " لأوديسيوس ضد " بوسيدون " رب البحر في الإلياذة ،

---

(١) إن الملحمة l'épopée هي قصة شعرية طويلة ، تولي اهتماما بالغا لصور البطولات الفردية والجماعية ، استخدمتها معظم الشعوب من أجل حفظ تاريخها ، وهي إما مدونة أو شفوية ، وتعتبر جلجا مش" أقدم أشكال الملاحم ، إذ يرجع تاريخها إلى ثلاثة الاف سنة قبل الميلاد ، وهناك أيضا "الانيادة" لفرجيل ، و "الالياذة" و "الاوديسة" لهوميروس و "الفردوس المفقود " لميلتون ، إلى جانب ملحمة "السيد " في إسبانيا و "المهابهاراتا " الهندية الارية ... وغيرها .

أو تحيز " زوس" كبير الالهة " للاكيان " ضد الطروادبين في ملحمة كريت" ، كما يقف البطل في بعض الملاحم متحديا الآلهه ، وقد يتغلب على قوتها في بعض الأحيان ، وهذه هي نقطة الخلاف التي تهتدي اليها هنا .

إن أبطال السير الشخصية يقتربون إلى حد ما بهؤلاء الأبطال الخرافيين ، فعنترة مثلا ، يؤيد بقوى خارقة تجعله لا يتعب أبداً ،وهو يخوض المعارك ، كما يمده الجن الخير بجيوش يحاربون معه عدوه من الجن الشرير الذي قتل ولده ، كما تتفق إرادته مع إرادة القوى الخفية ، لكن عنترة لم يقف أبدا أمام الارادة الالهية ، حتى لو لم يكن راضي عن ذلك ، بل تنفذ الارادة الالهية ، حتى وإن تعارضت مع إرادته ، ولعل بيت الأحزان "التي قضى فيها عنترة معظم حياته حزنا على ابنائه واخوته دليلا على عجزه أمام قدرة الالهه .

والصورة نفسها نلحظها في سيرة " الظاهر بيبرس" عندما ألقي "معروف بن حجر " في السجن ، وهو سيد القلاع والحصون ، ومكث فترة زمنية ، حتى بلغ ابنه سن الرجولة ، دليل آخر على عجز إرادة البطل أمام الارادة الالهية ، وكأن أفعال البطل مقدرة عليه ، ومرسومة في اللوح ، تتحكم فيها إرادة عليا ، وليس له فيها مكان للاحتجاج أو رفض الواقع الذي يتخبط فيه ، فانتصاره أو خذوله مرتبط بمشيئة هذه الارادة ، وليس له إلا الرضوخ وانتظار ما تجود به القوة الالهية .

وفضلا عن ذلك فان الملحمة هي قصة شعرية ، تؤدى عن طريق الانشاد وليس في السير الشعبية العربية ما هو شعري ، إلا سيرة بني هلال ، وباقي السير روايتها نثر ، وان وجد الشعر فيها ، فهو محدود لغرض ما ، كأن يستعمل من أجل التعبير عن مختلف الانفعالات النفسية التي يمر بها البطل

في حياته ، حيث يكون الشعر أصدق دلالة وأشد تأثيرا ، أو كأن يستخدمه البطل أداة صراع داخل المعركة ، قبل أن يخوض معركة السيف ، ويمكن حذفه دون أن يحدث خلل في البناء العالم للأحداث .

لذلك نؤكد على أن السيرة الشعبية العربية فن يختلف تماما عن فن الملاحم الشعرية ، التي عرفتها الآداب الغربية ، شكلا ومضمونا ، وليس لنا أن نجاريهم في ذلك مادام الاختلاف واضحا ، والتباين موجودا .

واذا كانت هذه هي الملحمة ، فان البالادا "(1) هي الأخرى ليست سيرة بالمعنى الدقيق للمفهوم ، لأن العناصر التي تنظمها ، هي في الأصل بعض القسمات الجزئية التي استمدت منها السيرة الشعبية العربية ، بعض أساليبها الفنية في الكتابة ، لأن اعتبار عنصر الإنشاد الشعري فيها ، منعدم في السير العربية ، إلا تغريبة بني هلال كما ذكرنا منذ قليل .

أما إذا اعتبرناها أغنية شعرية ، فان التغريبة الهلالية ليست أغنية ، وقصة " عالية وأبي زيد الهلالي " (2) ، جزء من السيرة ، ولا يمكن النظر إليها

---

(1) إن "البالادا Baladin تسمية أطلقت على نوع من الكوميديا المتنقلة وبعض الأغاني الفولكلورية ، التي كانت تؤدى بمصاحبة الموسيقى والرقص ، وتمثل أساسا قصص الحب والعشق ، وتنتهي معظمها عند هدف أخير ، هو المحافظة على البنية الطبقية ، وتواصلها السلطوي ، أو بعبارة أخرى ، هي قصة "انساب" ، لأنها تمجد العائلة أو القبيلة ، وتضفي عليها هالات من التقديس والتقدير .

(2) يطلق " شوقي عبد الحكيم " في كتابه " السير والملاحم الشعبية العربية " ، مصطلح "البالادا " على بعض القصص الشعبية ، وخاصة التي يدور موضوعها حول قصص الحب والعشق مثل : " حسن ونعيمة " ، و "عزيزة ويونس " و "يوسف وزليخة " و " سارة وهاجر " و " عالية وأبو زيد الهلالي " .... وهكذا . انظر تفصيل ذلك في كتاب : شوقي عبد الحكيم – "السير والملاحم الشعبية العربية " – دار الحداثة – بيروت – ط1 1984 – الصفحة 12 وما بعدها .

إلا من هذه الوجهة ، باعتبر السيرة وحدة فنية متكاملة ، والقصة كغيرها من القصص الأخرى تؤثر أحداثها فيما قبلها وما بعدها ، ولا يمكن فصلها عن التطور العام للنص القصصي ، والا اختل البناء العام للحكاية ، لذلك لا يمكن اعتبارها أغنية شعرية ، والنظر إليها من هذه الزاوية ، لأن ما يعرفه الخاص والعام عن السيرة الهلالية ، لا يتوقف عند شخصية من شخوصها ، أو موقف من مواقفها ، بل هي كل متكامل ، تجمع بداخلها تاريخا حقيقيا لفترة زمنية من فترات التاريخ الاسلامي الصحيح ، ولا يمكن فصل أجزائها عن بعضها البعض ، حتى لو كانت هذه الأجزاء عبارة عن أغاني فولكلورية في بعض أجزاء السيرة ، لهذا لن يكون التحديد الدقيق للمصطلح صحيحا إذا نظرنا إليه من هذه الوجهة متغافلين الجوانب الأخرى التي تبعدهما عن بعض.

إضافة إلى هذا كله ، فان البالادا في الأصل ، مجرد قصة شعرية ، أو أغنية ملحمية ، أكثر مما هي ملحمة ، وهي أقرب إلى الابتهالات البكائية والجنائزية ، وهل في السير الشعبية العربية ما يمكن أن نطلق عليه أغاني ملحمية ، أو ابتهالات بكائية ، اللهم إلا ما جاء في سياق الأحداث ، ولا يخرج عن النسق العام للقصة ، وبالرجوع إلى سيرة عنترة مثلا نلحظ أن الشعر الموظف فيها ، على لسان بطلها محدود جدا ، إذا قورن بالنثر ، ولا يتعدى أن يكون وسيلة للتنفيس أو الترنم عند الحرب ، أو في مواقف غرامية .

كما لا يمكننا أن نسمي السيرة الشعبية العربية " رواية " [1] حتى لو اعتبرنا أوجه الشبه التي قد تجعلها قريبة منها ، كالأداة التي تكتب بها ،

---

(١) حاول فاروق خورشيد ومحمود ذهني في كتابهما المشترك " فن كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد)" التأكيد على أن السيرة الشعبية بالمعنى الاصطلاحي الحديث ، تقترب كثيرا من فن الرواية ، إن لم تكن هي الرواية نفسها ، وقدما لها ==

وهى النثر، أو المضمون الاجتماعي والفني ، ووضوح الشخصيات الرئيسية والفرعية منها ، أو ترابط العمل من حيث التسلسل في الأحداث ، حقائق ثابته فيها ، فهذا تجاوز كبير ، ولا يمكن إقراره أبدا ، لأن " ما يهم فى الرواية التاريخية ، ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى ، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا فى تلك الأحداث[1] ، فالروائي يستبعد الكثير من الوقائع التاريخية التفصيلية ، مكتفيا بالخطوط التاريخية الرئيسية ، لأنه يكتب وفق رؤيته ومنظوره للتاريخ ، ولا يسرد الوقائع التاريخية .

لأن الرواية كشكل فني متميز من أشكال التعبير الأدبى الحديث ، تحلم لأن تكون التاريخ العميق للعلاقات الاجتماعية ، لكنها لم تكن أبدا التاريخ نفسه ، لأننا حتى إذا أخذنا بمبدأ تغير الفورم[2] ، أو الشكل الثابت الذي يصطلح عليه في مرحلة معينة ، سرعان ما يصبح معبرا إلى شكل جديد يفرض نفسه ، فانها ـ الرواية بشكلها الحالي ـ ليست وعاء للأفكار فقط ، ولا بناء لغويا محضا ، لكنها بناء متكامل لأنها لا تقوم على الفكر

= أنواعا ثلاثة ، كتحديد عام يميز كل شكل على حدة ، فهى مرة شبيهة بالرواية التاريخية ، وهي مرة قريبة من الرواية الخيالية ، وهي ثالثة قريبة من الرواية الواقعية ، وأعطيا مثالا على ذلك ، سيرة عنترة فهي تجمع بين النوعين الأول والثاني ، الأول كونها تستمد أحداثها من التاريخ ، والثاني ، لأنها لا تستخدم منطق التاريخ ، ولا منطق الأحداث ، بقدر ما توظف عناصر خارقة ، أما سيرة الظاهر بيبرس ، فهى تجمع بين النوعين الثاني والثالث ، وسيرة سيف تعيش النوع الثاني تعيش النوع الثاني فقط ، وهكذا دواليك ... انظر تفصيل ذلك فى كتاب : فاروق خورشيد ، محمود ذهني : "فن كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد) " الصفحة ٣٦ وما بعدها .

(١) جورج لوكاتش ـ " الرواية التاريخية " ـ ترجمة : صالح جواد كاظم ـ مطبعة وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٨ ص ٤٦ .

(٢) انظر تفصيل ذلك فى كتاب : فاروق خورشيد "الرواية العربية (عصر التجميع)" الصفحة ٢١٤ وما بعدها .

وحده ، بل على التملك الجمالي لهذا الفكر أيضا ، إنها تكتب ولا تؤرخ ، وتصور ولا تقول ، وشتان بين الكتابة أو الإبداع والتأريخ .

إلى جانب هذا ، هل الرواية مجهولة المؤلف، كما هو الحال في السيرة؟ إنها الخاصية الأكثر تمييزا ، ليس فقط بين السيرة الشعبية والرواية فقط، بل بين أشكال التعبير الشعبي عامة والأدب خاصة، فالرواية لها صبغة الشيء المملوك ، حتى نجد قوانين تعمل على حفظ حق الأديب في مؤلفاته ، في حين أن السيرة الشعبية – وما سميت شعبية إلا لأنها – ملك شائع للجميع، وليست سمة المجهولية هذه ، تعني أن دور الفرد في إنشائها معدوم أو أن العامة من الناس عمدوا إلى أن ينكروا حق الفرد في نسبته اليها ، لكنه تراث تاريخي مشترك ، وبقدر ما تهتم الجماعة بصاحب النص ، يكون اهتمامها أكثر بالنص الأدبي نفسه .

بالاضافة إلى أن النص لا يتخذ شكله النهائي أبدا ، من جراء الاستعمال والتداول ، وما يصحب العمليتين في كل مرة ، من إضافات وحذف ، فهل ينطبق هذا على فن الرواية ؟

ثم اختلاف آخر يضاف الى ما سبق ، بين لغة السيرة ولغة الرواية ، فيؤكد التباين بينهما ، رغم أن بعض السير كتبت بلغة النثر ، ما عدا السيرة الهلالية ، التي كتبت شعرا ، فما حكمنا عليها إذن ؟ هل نخرجها من ميدان السيرة ، لأنها جاءت بلغة الشعر ، وندخلها في حيز الرواية ، لأنها تحمل مضمونا اجتماعيًا عامًا ؟ كلا ، إن الاستثناء غير وارد هنا ، لأن ما يدخلها ميدان السيرة ، كثير ومتعدد ، وما يبعدها عن فن الرواية أيضا كثير ومتعدد . فهذا ميدان وذاك ميدان .

ولنستدرك ما قلناه في نقض الرأي السابق ، أن مسعى الباحث هنا ، لم يكن يهدف إخراج فن السير الشعبية من مجال الأعمال الأدبيـــة ، أو إبعادها عن دائرة الأدب بصفة عامة ، بقدر ما كان يسعى إلى تحديد نوعي لطبيعة فن السيرة الشعبية ، وسط تعدد المصطلحات والرؤى الفكريـــة ، لأن السيرة قائمة كفن مستقل عن باقي الفنون الحكائية الشعبية الأخرى ، ولكـــل منها طابعه المميز ، وخصائصه المتباينة ، ونظامه الواضح .

وبعد هذا كله ، وللخروج من دائرة التساؤلات التي وردت في ثنايـــا البحث عن تعريف دقيق للسيرة الشعبية العربية ، وللمصطلح ذاته ، فاننــــا نهتدي إلى أنها في المقام الأول ، قصة ، وعمل فني جمالي قائم بذاته ، يحمل في طياته قصة شعبية ، يعتمد لغة النثر أداة في التعبير ، إلا ما ندر منهـا ، كالسيرة الهلالية ، وتتمحور قصصه حول بطل عربي أصيل ، يتصل نسبه بـآدم أو نوح على الأقل ، عاش كشخصية حقيقية في التاريخ العربي الاسلامي القديـم ما عدا شخصية " الظاهر بيبرس " ، الذي يرجع نسبه إلى الأتراك ، لكن رغـم ذلك ، لابد أن تتحقق شخصية عربية أخرى تنوب عنه ، أو تقاسمه البطولـــة ، فلا يقل دورها عن دوره ، وهي شخصية " معروف بن حجر " مما يفســـــر مواكبتها للمفاهيم الاسلامية كما يغلب عليه عادة الطول الملفت للنظر .

ثم في المقام الثاني ، تهتم بتسجيل الأحداث التاريخية ، والحـــروب الاسلامية الطويلة ، التي خاضها العرب ضد جنسيات مختلفة ، كانت أهمهـا ضد الامبراطوريتين الفارسية والرومانية ، وتولي بعضها اهتماما كبيرا لترجمة تاريخ بعض القبائل العربية ، في حروبها ، وهجراتها ، مما يضفي عليهـــــا طابعا تسجيليا دقيقا ، لواقع المجتمع العربي في حقبة تاريخية زمنية معينة .

وقد ساعدت عوامل متعددة على نشأة هذا اللون الأدبي من التـراث الشعبي ، وانتشاره ، فكانت في المقام الأول ، الحروب المتعددة التي خاضها

العرب تاريخيا ، عبر العصور ، ضد جنسيات مختلفة ، وأقوام متعددة .

فجاءت سيرة عنترة بن شداد لتعكس هذا الصراع وتحفل بتسجيل الحوادث التي وقعت في شبه الجزيرة العربية ، في الفترة ما بين القرن السادس والحادي عشر الميلادي ، لتمتد بعد ذلك في سيرة الأميرة ذات الهمة ، فتشغل الفترة الممتدة من العصر الجاهلي إلى أواخر حكم الواثق والمتوكل ، تصور عن طريقها تفاصيل الحروب البيزنطية ، ثم تليها بعد ذلك سيرة الظاهر بيبرس" التي تعتبر هي الأخرى امتدادا تاريخيا لسيرة الأميرة ، كونها تعطي مرحلة زمنية ، انتهت عند تفاصيل السيرة السابقة ، فتبدأ بالواثق والمقتدر ، ثم تقفز لتصور بداية الحكم الأيوبي في مصر ، فتصور أواخر أيام الحروب الصليبية ، أثناء عصر المماليك .

هذا الصراع ترك أصداء وبصمات واضحة في نفس الانسان العربي ، مما جعله يهتم بتدوين ما رآه ، وما سمعه عن قصص البطولات العربية ، وانتصاراتها الكثيرة فظهرت مرحلتي التأليف ثم الابداع ، حيث اهتم اصحابها باثراء التاريخ العربي الاسلامي الخالد ، وصياغة القصص المختلفة التي تمجد أنواع البطولات الخارقة .

ثم انتقلت شأنها شأن أي شكل من أشكال التعبير الشعبي إلى حيز التداول العام ، فكان طبيعيا أن تحظى بشعبية كبيرة ، تتغنى بها الأوساط الشعبية في كل المناسبات ، الزمانية والمكانية ، وتسترجع عن طريقها ذكريات الماضي المجيد ، وتكشف بوضوح عن المواقف الانسانية الآفلة ، مشتملة ومتفرقة ، مشتملة لأنها تاريخ دولة ، وحضارة أمة ، عاشت أزهى مراحل الرقي والازدهار ، ومتفرقة لأنها تحوي أحداثا فرقتها النواكب ، وجعلت منها أجزاء عاجزة عن النظر للفعل التاريخي الحضاري .

ثم تأتي في المقام الثاني ، دور الماء ، وموارده المختلفة ليلعب دورا بارزا في نشأة السيرة ورواجها ، التي كانت دافعا وراء تنقل القبائل العربية في شبه الجزيرة العربية وخارجها ، مما كان يستدعي إفاضة دائمة للترحال المستمر ، كما كان يستدعي إفاضة دائمة للترحال المستمر ،كما كان هدف الحروب والنزاعات والغارات التي كانت تدور رحاها بين القبائل ، ولعل السبب المباشر في ذلك ، يعود إلى البيئة العربية الصحراوية المجدبة ، التي كثيرا ما كانت تمثل مجتمع الاغارة على موارد الماء .

من هذا المنطلق تحددت السمات العامة التي أثرت المخلية الشعبية بنوع من القصص ، سواء كان خياليا أو حقيقيا ، وأمدتها بأحداث جديدة ،وقد يعود السبب في نشأة هذه الفكرة إلى بعض المعتقدات الميثولوجية القديمة ، التي تحتفظ به بعض الحكايات الأسطورية ، التي تولي اهتماما كبيرا لعنصر الماء في حياتها ، فيرد في حالات كثيرة إلى كونه مبعثا للحياة ، كأن يبعث البطل لاحظاره ، من بئر أو بحيرة ، أو نهر بعيد ، من أجل بعث الموتى ، كأسطورة " عشتروت" التي أعادت إلى انبهار "تموز" الحياة عن طريق ماء الحياة .

ومهما يكن من أمرهذه أو تلك ، فان الماء كان سببا من أسباب هجرة بعض القبائل ، وترحالها ، بحثا عن وسائل العيشه الممثلة في الكلأوالعشب ، وفيها نشأت هذه القصص ، وانتشرت بسرعة ، وتناقلتها الذاكرة الشعبية جيلا بعد جيل ، حتى أصبح لها رواتها ، ومنشدوها ، المتخصصون في سرد أحداثها ، خاصة في المقاهي والأسواق ، حيث تتردد عليها الفئات الشعبية بكثرة .

ويأتي في المقام الثالث دورالأسواق في انتشار السير ورواجها ،

وخاصة منها سوق عكاظ، لأن الأخبار التي حوتها كتب التأريخ الأدبي، تشير إلى هذا في كثير من موضع، حيث كان يجري إنشاء القصص، كما كان يجري حكيها، مما يعطي إمكانية إيجاد مكان عمومي، تتجمع فيه معظم الفئات الاجتماعية، وفيه تتم عملية الأخذ والعطاء، والابداع، والايصال، التي كانت تصاحب في معظم الأوقات ببعض الآلات الموسيقية، يستعين بها المنشد في إضفاء جو المتعة على مستمعيه.

فكثيرا ما كان الرواة يغالون في ذكر بطولات الأبطال في هذه الأسواق والباسهم بلباس الخوارق والمعجزات، خاصة إذا كان البطل ينتسب إلى قبيلة الراوي، وهذا عادة ما يجري، فللرفع من شأن القبيلة بين القبائل الأخرى، يعمد الراوي إلى نسبة كل ما هو خارق إلى أبطالها.

غير أن التقسيم المعرفي الذي نهتدي إليه، هو نفسه التقسيم الذي حددناه في التعريف السابق للسيرة الشعبية، انطلاقا من كونها قصة، تحوي في مضامينها أحداثا تاريخية محددة، من زاويتين، زاوية زمانية، وأخرى مكانية جغرافية، والتعرض لكل سيرة على حدة بايجاز، الطريقة المثلى، التي تجنبنا مزالق عديدة، وتتبعها تاريخيا عبر أزمنة حدوثها، مادام التداخل في بعض مضامينها لا يلغي حدود الفصل في تحديد أنواعها، واعتبارها كل متكامل، ولهذا السبب، فان التطرق للمضمون من هذه الزاوية، يبعدنا عن الاحتجاج وتجنب التكرار الذي يحدث في كل مرة.

إلا أن ما أنتجته المخيلة الشعبية، كثير ومتنوع، ولكن ما وصلنا منه قليل جدا، يتمثل في الأعم الأغلب، في سير كل من عنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة والسيرة الهلالية، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وهو ما تحتفظ به المخيلة الشعبية الجزائرية، وتتداوله بكثرة الأوساط الشعبية،

خاصة في الأرياف وهناك بعض السير التي اندثرت ، ووضعت موضع النسيان ، فضاع جسمها الأكبر وتلاشى من الذاكرة الشعبية ، ولم تبق منها إلا بعض النصوص المنفردة ، وهي صفة غالبة ـ ليس على السيرة وحدها بل ـ على التراث الشعبي العربي عامة ، الذي يعاني إهمالا شديدا ، ينتظر من الدارسين والباحثين اهتماما كبيرا ، يخرجه من دائرة الاهمال والنسيان .

وتحاول سيرة عنترة ، وهي أقدم السير الشعبية العربية ، من حيث زمن تأليفها ، أن تعالج قضية الشعوبية ، وموقف العرب من الأجناس الأخرى ، كما تطلق أول صرخة ضد التفرقة العنصرية ، وأول وثيقة تدافع عن حرية الانسان وتجارب الدق والعبودية ، كما تؤرخ لأهم الحروب التي كانت قائمة آنذاك بين العرب والدولتين الكبيرتين ، الإيرانية الفارسية والرومانية البيزنطية فيما بعد .

وقصة عنترة ـ الذي تطورت شخصيته على مراحل عدة تمثل كل مرحلة منها هدفا من أهداف التأليف[١] ـ هي قصة عبد أسير اللون الأسود ، رغم فضائله التي اشتهر بها ، حاول أن يصارع هذا الشبح ، ويحقق مساواة بينه وبين من يملكون البشرة البيضاء من بني جلدته ، فيبدأ الصراع ، ويتعرض البطل الاختبارات عديدة ، مكنته من تحقيق ذلك ، فجاءت الفرصة السانحة عند اضطراب قبيلته في إحدى غزواتها ، للاستنجاد به ضد عدوها ، مقابل تحقيق مطالبه ، في اعترافهم بصحة نسبه من شداد ، وتحرره ، وزواجه من

(١) يحصي فاروق خورشيد ومحمود ذهني مراحل خمسة مرت بها شخصية عنتره في سيرته ، عن طريق المواقف التي تحددها كل مرحلة على حدة وهي : مرحلة التكوين ـ مرحلة الفروسية ـ المرحلة الأسطورية ـ المرحلة الملحمية ـ مرحلة الامتداد .
انظر تفصيل ذلك في كتاب : " من كتابه السيرة الشعبية " دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد) " فاروق خورشيد ومحمود ذهني

ابنة عمه عبلة ، التي نشأت بينهما قصه حب عنيفة خلدتها اشعاره الماثلة الى يومنا هذا .

وتمثل هذه الحادثة نقطة تحول في شخصيته ، ويتحول البطل معها من مرحلة تأكيد الهوية ، إلى المرحلة الأسطورية ، ليصبح هرما من الأهرام ، وقمة من القمم ، وهو يقف في وجه كسرى ، مدافعا عن العرب ضد الفرس ، وضد أعداء الجزيرة العربية ، من العجم والروم ، فتصور السيرة شجاعته الخارقة ، وقوته النادرة ، في كل منازلة يقوم بها ، وفي كل مغامرة يتعرض لها ، لتجعل منه رمزا أسطوريا بالمعنى الكامل .

وفي الوقت الذي تصل فيه بطولته إلى القمة ، وتعتلي ملاحمه الفروسية سلم المجد ، تنتهي حياته التي ترسمها يد القدر ، بنبل مسمومة من أحد أعدائه وحساده ، وتنتهي قصة حياة ، شهدت أسمى مراتب المجد والرفعة ، وأنبل الفضائل والمثل الأخلاقية ، فرسمت بدقة التاريخ الحقيقي للعرب ، وموقفهم من الأمم الأخرى ، كمطلب إجتماعي حضاري ، أفرزته الحاجة العرقية إلى تأكيد وجود ذاتي ، عندما دخلت الاسلام عناصر مختلفة من شعوب أخرى ، وزعمت لنفسها المجد والعراقة .

واذا كانت السيرة تصور كل هذا ، فهي أيضا تولي اهتماما آخر ، لأخطر ظاهرة بشرية ، تمثل محور الأحداث التي تشكلها مواقف البطل المتميزة في هذه السيرة ، وهي ظاهرة العبودية وانتشار الرق ، التي تحمل دلالات خطيرة ، لابد أن تحسمها المواقف الايجابية في شخصية البطل ، وتحديد ماهية الحرية وما يجب أن يقابلها ، وربما التصقت الفكرة في الأذهان منذ زمن بعيد ، وفي الاستعمال الشعبي ، أن كلمة عبد ، ترادفها على الدوام كلمة أسود ، وهي ما حاولت السيرة نفيه ، واثبات ان اللون ليس مقياسا لفضل أو شرف

وتهتم السيرة أيضا برسم صورة حقيقية لواقع الحياة العربية ،والمجتمع الجاهلي ، ومختلف التركيبات التي تحدد نظام القبيلة ، وطريقة عيشها ، والتقاليد والعادات التي تنتظمها ، والقيم الاخلاقية التي تحكمها ،كما تصور علاقة القبائل العربية ببعضها البعض، المبنية على التحالفات في مواجهة الأعداء والمتربصين بالأمة العربية ، أو ما نسميه الآن بالوطنية ثم القومية بكل ما يحمله المصطلح من دلالات.

أما السيرة التالية ، فهي تمثل امتدادًا لسيرة عنترة من حيث مرحلتها التاريخية ، كما تمثل أطول سيرة عرفها التاريخ ، حيث تؤرخ لحقبة تاريخية هامة ، تبدأ من العصر الجاهلي حتى أواخر سقوط الحكم الأموي ، عهد مروان بن الحكم ، وهي الفترة المخصصة لأحداث البطل الصحصاح ، الذي يمثل نموذج الفارس العربي ، والبطل الشجاع ، وهذا الجزء من السيرة هو بمثابة تمهيد للدخول في صلب السيرة وأبطالها الحقيقيين ، وهم الأميرة ذات الهمة [1] ، وابنها الأمير عبد الوهاب والقائد أبو محمد البطال الذين يمثلون امتدادا للصحصاح جد الأميرة ذات الهمة ، الذي تنتهي حياته بعد ما توج ملكا على يد عبد الملك بن مروان .

وبتعبير آخر ، تستهدف سيرة ذات الهمة ، الكشف عن الصراع الحقيقي الذي خاضه المجتمع العربي ، أمام الدولتين الفارسية والرومانية ، واتجاه الغزو الأجنبي بصفة عامة ، من خلال قصص البطولة والفروسية العربية التي

(١) اسمها الحقيقي فاطمة بنت مظلوم بن الصحصاح بن الحارث الكلابي ،ولدت وتربت في البادية ، فحملت خصال البدو وقيمهم عرفت منذ شبابها وشجاعتها البطولية ، وذكائها الخارق ، فتصدت وهي في هذا السن لاعتداءات قبائل طيء .فأبلت بلاء حسنا في الدفاع عن شرفها وعن قبيلتها ، ومن هذا التاريخ وهذه الواقعة ، اشتهرت بذات الهمة ، واحبت ابن عمها مرزوق ، ثم تزوجته ، وانجبت منه ابنها عبد الوهاب ، الذي يشاركها البطولة في هذه السيرة .

تكشف عن التغيرات التي حدثت في هذه الفترة ،وأدت إلى سقوط الامويين على يد بني العباس ، ثم انتقال الحكم إلى أبناء فارس ، وإجلاء العنصر العربي منه ، إلى أن دخل الاتراك القصر أيام المعتصم ·

وتهتم السيرة في جزئها الثاني بشخصيتي " البطال " الذي يعتبر بطلها الخارق ، المتميز بالذكاء والفطنة والدهاء ، في تصميم الخطط الحربية البارعة ، وشخصية الأميرة باعتبارها الشخصية المحورية ، التي تتجمع فيهـا خيوط السيرة ، من خلال معاركها وانتصاراتها الحربية ، التي بلغت إلى حد أسر الامبراطور الروماني "ميخائيل " ثم دخولها القسطنطينية على رأس الجيوش العربية الاسلامية المتحالفة ، وهناك تتوج أميرة على الأمبراطورية الرومانية عامة

ويمكن القول بأن سيرة الأميرة ذات الهمة تعني ـ إلى جانب عنايتها بتسجيل الصراعات والفتن الداخلية ، والتأريخ للأحداث الخارجية ، ذات الصبغة السياسية المتمثلة في الحروب العربية ضد جنسيات وأقوام مختلفة ـ بتأكيد دور المرأة العربية ، كجزء فاعل في المجتمع الانساني ، لهـا حقوقها وواجباتها ، التي رسمها لها الدين الاسلامي ، لا تقل عن الرجال حقوقها التي تنبع من قدرتها على القيام بواجباتها ، وهي التي اجتمعت في الأميرة ، فكانت تجمع بين الشجاعة والدين والعقل ·

وهناك أيضا سيرة الظاهر بيبرس، التي يمكن أن تكون امتدادا للسيرة السابقة من ناحية الفترة الزمنية التي تعالجها ، حيث تبدأ أحداثها من العصر العباسي الثاني وبذكر المعتصم والواثق والمقتدر ، إلى أواخر الحروب الصليبية في العصر المملوكي ، خاصة في عهد الملك أيوب ، ثم الظاهر بيبرس·

وتؤرخ السيرة في مجملها للحروب المريرة التي عاشتها الأمة العربيـة

في الدفاع عن سيادتها ضد الصليبيين في أيام الحكم الأيوبي والمملوكي عن طريق الرمز البطولي الذي تتجمع حوله الأحداث ، المتمثل في شخص الظاهر بيبرس ، الذي تميز عن الآخرين ، فضلا عن الشجاعه والاقدام والقوة والمغامرات بالذكاء والدهاء والمهارة في رسم الخطط الحربية والحيلة والمقدرة الذهنيــة .

والملاحظ في هذه السيرة أنها تشتمل على مجموعة كبيرة من الأسماء غير العربية ، تمثل الكيان العرقي الذي يتكون منه المجتمع العربي في مرحلة تاريخية معينة ، وخليطا بشريا ، انصهرت بوتقته ، وامتزجت أفكاره ، حول وحدة المصير ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحضارة والتراث ، الذي يجمعهم ، رغم اختلاف أصولهم واجناسهم ، فبعضهم أكراد وهم الايوبيون ، ومنهم الصالح أيوب ، والبعض الآخر أتراك ، كالظاهر بيبرس ، وبعضهم من المغرب كمحمد فارس الذي قاد الأسطول العربي في الحروب الصليبية ، وشيحة من سيناء ، وابراهيم الحوراني وحسن الحوراني من الشام ، وعرنوس الذي ينحدر نسبة من إيطاليا ، كل هؤلاء تبلور عندهم الشعور المشترك ، من أجل الكفاح وتحقيق النصر ، والحفاظ على التقاليد العربية الاسلامية ، والقيم الخالدة .

وتعكس السيرة من وجهة أخرى ، العلاقة الجدلية بين الخير والشر ، الخير المتمثل في شخص الظاهر بيبرس ، بفضائله الحسنة ، الداعية إلى تطبيق العدل بين الناس ، والمساواة في الحقوق والواجبات بين الرعية والشر المتمثل في شخص الجا وسجوان ، المتنكر على هيئة القاضي صلاح الدين ، ليعثو في الأرض فسادا بعد إصلاح ، ويشجع الرشوة ، والفوضى ، وكل مظاهر الانحلال المبنية على فساد الأخلاق والقيم ، وهي المهمة التي قام الظاهر بيبرس قبل خروجه بالجيوش الاسلامية لردع الغزوات الصليبية ، في

ابعاد الجاسوس جوان ، وإعادة بناء الدولة ، وتطهيرها من اللصوص والمفسدين والعملاء .

وتعالج السيرة أيضا ، إشكالية القضاء والقدر ، من موقف ورؤية إسلامية واضحة ، فقضاء الله نافذ ، أما الانسان ، فهو حر ، يتحرك كما يشاء ، دون أن يستطيع أن يغير من هذه الارادة المسبقة شيئا ، وتتكرر هذه القاعدة أكثر من مرة ، وتكون في كثير من الأحيان الطرف الثالث في الصراع ، تلجأ إليه السيرة لحسم الموقف ، وتأكيد القوة الالهية ، التي تقف مع الحق ، وتنصر الفئة المؤمنة بقضائه ، وتوجه الخير وترعاه وتهزم الشر ومن والاه ، من أجل تأكيد حكمه الهية ، هي عجز الانسان وقصوره رغم قوته وجبروته ، أمام قدرة القادر العادل .

والسيرة الأخرى التى سنتعرض لها الآن ، تؤرخ كسابقتها للحروب والصراعات ، لكن يختلف زمن أحداثها عن الأولى ، كونها ترصد بعين الانسان الشعبى حروبا دارت رحاها بين الساميين والحاميين ، أو بين عرب جنوب الجزيرة في اليمن ، وعبدة النجوم في الحبشة والسودان وافريقيا عامة ، في عصر ما قبل الاديان السماوية ، وهي سيرة الملك سيف بن ذي يزن .

وبطل هذه السيرة يميل على غير ما عهدناه في السير الأخرى ، إلى التشكيل الخرافي ، في تنقلاته بين المناطق ، واستعانته بالقوى المساعدة ، المتمثلة في الجن والقوى الخفية ، للتصدي لجيوش الكهنة من الأحباش السود الحاميين ، رغم أنه ولد في افريقيا ، وتربى في الفلاة ، وجاء على غير لون بني جلدته من الساميين ، ليثبت بذلك انتماءه العربي .

والمتتبع لأحداث السيرة ، يلحظ أن الهدف الذي قامت عليه ، أساسه ديني مرة ، وعنصري مرة أخرى ، ديني لأنه يقوم على الدفاع عن وحدة الأمة

العربية من الغزو الخارجي ، ونشر دين الخليل ابراهيم ، وعنصري لانـــــه يدعو السيادة للعرب، على مستعبديهم الافريقيين السود ،أو الساميـــــن العاميين أبناء اللعنة .

وتتضح هذه التفرقة من خلال البقايا الأسطورية ، التي حملتها قصـة نوح ، عندما غضب من حام ودعا عليه قائلا ، "اللهم سود وجهه ، واجعل أبناءه وذريته عبيدا لأبناء أخيه سام" ومنذ ذلك التاريخ .ولدت امرأة حام غلامـــا أسود ، فسماه "كوشا" فأدرك بعد ذلك أن اللعنة لحقت به (١) ،وتكون بذلك الأسطورة عقابا لحام ، وفي الوقت نفسه دافعا قويا وراء البحث عن أرض جديدة ترسى فيها معالم التفوق الجنسى القبلي .

وكانت السيرة الأكثر رواجا في الأوساط الشعبية الجزائرية ، هـــي سيرة بني هلال ، التي تؤرخ في أهدافها ومضامينها ، لهجرة عربية عرفهـــا التاريخ العربي الاسلامي ، امتدت من العصر الجاهلي ، وقبل القرن السادس الهجري ، حتى نهاية القرن الثامن الهجري ، حيث كانت مشاكل الجفـــاف والقحط ، التي سببتها ندرة المياه ، إلى جانب قساوة الطبيعة المناخيـــة لمنطقة الجزيرة العربية ، دافعا قويا ومباشرا وراء هجرتهم وتنقلاتهم ،سعيـــا وراء الكلأ ، عكس ما اتفقت عليه بعض المستشرقين ، جاراهم في ذلك بعـــض المؤرخين العرب (٢) ، في إرجاع ذلك إلى الطابع الهمجي الغوضوي للعنصـــر

---

(١) مازال المعتقد الشعبي يحتفظ ببقايا هذه الفكرة إلى يومنا هذا ومؤداها أن الكذب يسود الوجه .

(٢) حاول هؤلاء المؤرخين الحط من قيمة العنصر العربي ،فوصفوا بني هـلال بأبشع الأوصاف واعتبروهم غزاة وناهبي أراضي ونسبوا إليهم جميع الكوارث التاريخية التي حلت بالمغرب ،واعتبروا انزولهم بشمال افريقيا بلاء لـم ينزل بها مثله قط .انظر تفصيل ذلك في كتاب: Alfred Bel : La djazia chanson arabe-p.5 et suivantes
يضاف إلى ذلك الحملة التي بدأها قبله ابن خلدون ،فوصفهم

العربي ، المبني على النهب والاستلاب، وما يتبعه من دمار وخراب في نهاية الأمر .

وقد تكون الحروب التي خاضها الهلاليون مع غيرهم ، مجرد نزاعات محلية ، عادة ما تحدث في المجتمعات القديمة ،ومناوشات واحتكاكات تدور صرارا ، كالاستئثار بموارد وثروات طبيعية ، مثل الماء والكلأ،(١) أما دون ذلك فلم تقع حروب ذات بال ، من شأنها أن تؤدي إلى الخراب والدمار والهلاك، بل أن ما يدعونه من هذا كله ، يمثل أصلا خصائص حميدة ، كان المجتمع القبلي يفتخر بها في ذلك العصر ، كشدتهم في الحرب، وشجاعتهم ،وتماسكهم في الدفاع عن القبيلة ، إلى جانب الخصال الأخرى التي عرفتها هذه القبيلة ، مثل الكرم والشهامة والجود .

وتنقسم السيرة الهلالية إلى ثلاث حلقات(٢) ، تمثل الأساس المكاني

= بأقبح الأوصاف، وقد يكون لمنهجه في تكوين الدولة ونظريته في العمران سبب في هذا الحكم القاسي الذي لا يمت إلى الموضوعية في شيء.انظر تفصيل ذلك في كتاب: ابن خلدون – "العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب، والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" ٧ مجلدات – دار الكتاب اللبناني – بيروت –١٩٥٩ الجزء السادس الصفحة ٣٠ وما بعدها .

(١) يؤكد "شارل جوليان" أن أول خطوة قام بها بنو هلال بعد دخولهم منطقة المغرب العربي مباشرة ، هي تقسيم الأراضي الزراعية تقسيما عادلا ، نظرا لحاجاتهم الاجتماعية والاقتصادية ، مما يوضح بشكل جلي ميلهم الشديد إلى النظام الديمقراطي في تسيير شؤونهم الحياتية ، الذي من شأنه أن يدفع الى الاستقرار والعيش في سلام وأمن .أنظر تفصيل ذلك في كتاب: Charles André julien : Histoire de L'Afrique du Nord-2 tomes- Editions payot-1964-Paris 2eme editions-p.74et suivantes.

(٢) يحبذ " عبد الحميد يونس" في كتابه "الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي" تسمية الأطوار التي مرت بها السيرة الهلالية بمصطلح الأجيال ، اعتمادا على الأساس الجماعي ،الذي كان يحرك الأحداث،وعنده =

الجغرافي الذي تنطلق منه الأحداث المتنوعة، عبر مراحل زمنية متعددة، وأطوار تاريخية متباينة، تحمل في جوهرها، روح البداوة العربية، في اتصال متكامل بين حلقة وأخرى.

وتمثل الحلقة الأولى، الفترة الزمانية التي تتصل بنشأة بني هلال، فتغطي هذه الفترة تواجدهم التاريخي في الجزيرة العربية، ثم تؤرخ لأول هجرة لهم، إلى الاردن وفلسطين، أو ما يسمى ببلاد السرو وعباد، كان الدافع فيها الجدب الذي أصاب منطقتهم، فاضطروا إلى الترحال، حيث الخصب والنعيم.

أما الحلقة الثانية فتبدأ أحداثها عندما رحل السلطان حسن بن سرحان، وأبو زيد الهلالي وقومهما بنو دريد وبنو الزحلان، إلى نجد الحجاز وشمال الجزيرة العربية، وهناك قامت الأحقاد بين أبناء الأعمام، بين أبناء جابر وأبناء جبير، وانتهت الوقائع التي دارت بينهما، وتحولت الأحقاد إلى تحالفات بين عرب نجد واليمنيين، عن طريق الصهر والزواج، باعتباره وسيلة اندماج يلغي العصبيات القديمة، دون أن يقضي عليها كل القضاء، فتزوج السلطان حسن بن سرحان من نافلة أخت دياب، ووعده هو الآخر أن يزوجه أخته نورباق، التي اشتهرت فيما بعد بالجازية أو الغازية أو الزازية.

وتأتي المرحلة الثالثة من حلقات هذه السيرة، لتعنى بأعمالهم في

= الجيل الأول، الجيل الثاني، والجيل الثالث، وحبذنا أن يكون التقسيم مكانيا، بتتبع آثار الهلاليين في المناطق التي حلوا بها، ورصد تنقلاتهم من مكان لآخر، من أجل رصد مختلف الآثار التي تحتفظ بها المخيلة الشعبية في كل مكان حلوا به. انظر تفصيل ذلك في كتاب: عبد الحميد يونس- الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي" - دار المعرفة - القاهرة - ط٢ - ١٩٦٨ - المقدمة.

شمال افريقيا ، وتستوعب فتوحاتهم في بلاد المغرب العربي على وجه الخصوص فتبدأ التغريبة بمرحلة الريادة ، وهي اكتشاف الطريق ، وقام بها أبو زيد ومعه ثلاثة من أبناء السلطان حسن بن سرحان ، هم يونس ويحيى ومرعي ، لكنهم وقعوا في أسر حاكم تونس الخليفة الزناتي ، لكنه أطلق سراح أبي زيد قصد إحضار الفدية للسجناء الثلاثة ، غير أنه بدل أن يحضر الفدية جهز جيشا لغزو تونس.

ومن تلك الواقعة بدأ التحضير لدخول المغرب وشمال افريقيا حتى الأندلس ، وقسمت البلاد بعد ذلك فيما بينهم ، فأخذ الحسن بن سرحان القيروان ، ودياب تونس ، وأبو زيد الأندلس ، وتعد هذه الفترة التي تعنى بأعمالهم في شمال إفريقيا من فترات التاريخ الاسلامي الحقيقية .

وتأتي قيمتها القصصية ، وأهميتها الحكائية ، من كونها إحدى القصص الشعبية الكبرى ، التي غذتها الجماهير العربية خلال أجيال متعاقبة ، بعناصر متعددة من عالم الخيال الأسطوري ، وأضفت على بطولاتها هالة من القداسة ، حتى طغت صفتها الأسطورية على صفتها التاريخية ، وأضحى التمييز في هذه الحالة بين الفعل التاريخي ، والفعل الأسطوري صعبا ، امتزج فيه الخيال بالحقيقة ، والتاريخ بالأسطورة ، والواقع بالوهم .

لكن مهما يكن من أمر هذه السيرة أو غيرها من السير الأخرى ، فان الروابط التاريخية والحضارية ، التي كونت التفاعل الاجتماعي بين الشعوب العربية ، كانت القاسم المشترك على الدوام ، الذي يلغي وحده حدود التكون العرقي ، ويؤكد حضور وتفاعل ، وجدت فيهما الطبقات الشعبية متنفسا تعبر من خلاله عن أحلامها وآلامها وطموحاتها في فترات القهر السياسي والجور الاجتماعي .

وستظل المواقف التي عبر عنها بطل السيرة الشعبية في مختلف اللحظات التاريخية ، وعبر العهود المختلفة ، صورة حقيقية ، تعبر بصدق وحرارة عن واقعه الاجتماعي والنفسي والثقافي ، وعن إحساسه بذاته كفرد وسط مجمع من المتناقضات ، اختلفت فيه القيم ، واهتزت المثل ، وانحلت المفاهيم ، وأصبح معها الكشف عن مواطن الضياع ، قضية هامة ، يتفانى البطل في نصرتها ، لتأكيد موقف ، يحس فيه أنه كائن ذو قيمة ، يملك ايجابية التغيير ، وايجابية بناء مجتمع جديد ، تنتفي فيه صور الفساد والتفسخ والظلم والاضطهاد والتمييز العرقي .

وبالقدر الذي جسدته هذه القيم المتنوعة في رسم صور البطولة العربية ، فانها في الوقت نفسه ، استهوت خيال القصاصين ، فكانت مصدرا غنيا ، وينبوعا ثريا ، وجد فيه الروائي الجزائري مادة وفيرة ، يستوحي منها صور بناء أعماله الأدبية ، فأمدته بكثير من الموضوعات المتنوعة ، المفعمة بمختلف الدلالات والايحاءات ، وساعدته في التعبير عن هموم العصر ، ومأساة الانسان المعاصر ، فجاءت الشخصيات الملحمية التي تحمل السمات المثالية ، والقدرات الهائلة في تخطي العقبات لنصرة الحق ، صورة فنية ، تحمل سمات البديل الضائع ، وتحدث توازنا بين العقم والغوضى ، بين الفكر القديم والفكر الجديد ، للتعبير عن الروح الشعبية ، باعتبارها صاحبة هذا الابداع وصانعته .

كما حملت بعض المواقف الفكرية والعقائدية ، تفسيرات جديدة ، وايحاءات متنوعة ، تعدت إمكانية الاستفادة من مكنونها الجمالي ، إلى خلق إطار روائي ، تتجمع فيه جماليات الابداع الشعبي وأصالته بالتقنيات الحديثة للبناء الفني ، امتزجت فيها الرؤية الحضارية ذات الأصول العربية الاسلامية ، بمشاكل العصر وهمومه .

من هذا المنطلق ، كانت الاستعانة كبيرة ومتنوعه ، شملت قضايا متعددة ولمسات فنية مركزة ، تحمل جذور الشخصية العربية الشعبية ، عبر اختلاف أمكنتها وأزمنتها فجاءت قضية المرأة مثالا حيا ، رغم اختلاف رؤية كل واحد في تقييمه لها ، فكانت ذات الهمة ، والجازية ، وغيرهما من النساء ، اللائي مثلت المرأة العربية أحسن تمثيل ، بين الشجاعة والعفة والوفاء ، وهذا ما سنتعرف عليه في ثنايا هذا البحث.

الفصل الثاني

- إشكالية التوظيف الفني المباشر للتراث الشعبي في الرواية الجزائرية

الصياغة الأسطورية للفعل الإبداعي في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار .

أ- جمالية التوظيف الفني للتراث الشعبي في الرواية وطبيعة الدوافع لذلك .

ب- دلالات المضمون الروائي .

جـ - الموازنة بين الرواية والأصول الشعبية التي إستقت منها مادتها ، ومدى إستفادة الروائي منها .

د- القيم الفنية المستحضرة بين الرواية والحكاية الشعبية والخرافية .

هـ - المضامين الشعبية وأثرها في حركة بناء الرواية .

- المعتقدات الشعبية وأثرها في بناء الرواية .

- المعارف الشعبية وأثرها في بناء الرواية .

و- مستويات البناء الفني للتراث الشعبي في الرواية من خلال اللغة الروائية .

ز- تقييم عام للرواية من الناحيتين الفنية والموضوعية .

إن التصوير الصادق لجوهر الحركة الاجتماعية ضمن إطارها التاريخي الانساني العام، هو الهدف الأسمى الذي تعمل الرواية الفنية العربية فـي الجزائر على تحقيقه، في ظل التغيرات الاجتماعية المختلفة، لا لأنها انعكاس آلي للواقع الفج، أو وصف وثائقي للحياة الخارجية العامة، بل لأنها تشكيـل جمالي فني لشبكة من العلاقات الاجتماعية والثقافية السائدة، وتحليـــل لممارساتها اليومية، " بهدف التساؤل عن حقائق الأشياء والناس مـــع بعضها البعض، وعلاقة الفرد بالفرد والواقع، وعلاقة الجماعة ببعضها البعض ثم بالواقع " (١) ، وما تقدمه في النهاية من دلالات مختلفة ، قصد التغـيـير والتجديد ، وقصد تحقيق سعادة الانسان ورفاهيته، في ظل القيم المثلى ·

غير أن هذه التجليات المختلفة ، قد لا ترتبط قسريا بالمواضيـــع الاجتماعية والسياسية، فقد يحدث أن يكون العالم المتخيل إسطوريا خارقـا ، أو خرافيا رمزيا ، يختلف منطق حركته العامة، عن منطق حركة الواقع ، الا أن هذا لا ينفي بتاتا العلاقة القائمة بينهما ، بقدر ما يثبتها ضمنيا ، لأن العالم الروائي ما هو في الأخير إلا إعادة إنتاج لمعطيات الواقع الخارجي ، وخبراتـه الجمة المعاشة بالمنطق الخاص للرواية ·

ومن هذه الاشكالية، تنطلق رواية " الحوات والقصر " (٢) للكاتب "الطاهر وطار " لتعطي محاولة مبكرة وجادة في خلق عالم أسطوري خيالي متميز، تتناغـم في رحمه تناقضات الواقع الاجتماعي بكل سلبياته وايجابياته، يكون بديـــلا لعالم، يمكننا أن نعيشه في القراءة، كما نكتشف فيه مفارقات التجربـــة

(١) مجلة "الأمل " ــ العدد ٧ ماي ١٩٨٤ وزارة الثقافة والارشاد القومـي ــ سوريا المقال عبارة عن حوار اجرته الصحفية جرار جميلة مع الكاتـــب الطاهر وطار ص ٣٩ ·

(٢) الطاهر وطار "الحوات والقصر " المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ط٢ ١٩٨٣ مع الملاحظة ان الرواية انجزت سنة ١٩٧٤ ولم تطبع الا في سنة ١٩٨٠

الانسانية ، لأن "هناك كثيرا من التجريد في واقعنا ٠أو كثيرا من البطء في حركة مجتمعنا ، يجعلنا نعيش ثوراتنا تجريديا ،وفي الحلم " [1] كتحديد فني لحظة التوافق والانسجام بين الذاتي والموضوعي ، لأن الكاتب الجاد ، هو الذي يعكس أمام الضمير الجماعي ما هو موجود في الواقع ، ودوره أن يكتب ومجرد عملية الكتابة توصل إلى الكشف عن الحقيقة ، أي الكشف عن العناصر المعروفة كلاسيكيا (الخير ، والحق والجمال) حتى لو كان ذلك بأسلوب يتخذ الأجواء الأسطورية مرتكزا ، وعالما تنتفي فيه قوى الطبيعة البشرية وقوانينها ، لتحل محلها قوى خارقة ، تساعد على تحقيق التوافق بين العالم الروائي المتخيل والعالم الخارجي المعاش٠

وتمثل الرواية من هذه الوجهة ، منطق التداخل لأزمة الديمقراطية ، التي اعتلت واجهة الأحداث في مرحلة الانتقال التي واكبت التغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية في الجزائر ، أي من الوضع الكولونيالي بكل تناقضاته ، إلى الوضع الجديد الذي حددته ظروف التغيير الثوري بعد معركة التحرير الوطني ، مما تحتم على المجتمع أن يتعرض إلى بعض المفارقات ، تبنتها ذهنيات ، تمثل في جوهرها ، تناقضات التحول الطبيعي ، التي صانت وجودها الأفكار الاستعمارية ٠

غير أن هذه التناقضات الجمة ، التي أحدثتها عملية الانتقال من وضع إلى آخر ، وترتب عنها سوء فهم للظواهر المادية والفكرية في المجتمع ، أصبحت ازالتها ضرورة تاريخية ، تمتد جذورها في حياة كل فرد ، لأن كل مجتمع يسعى — في سبيل ضبط ممارسته — إلى خلق نموذج رمزي تتحدد

(١) مجلة " الكاتب الفلسطيني " العدد ٣ جوان ١٩٧٨ — وزارة الثقافة والارشاد القومي — سوريا — الصافي سعيد — "الطاهر وطار روائيا ، (كشوفات تشريحية في التاريخ والمرحلة) " ص١٤٤٠

بواسطته القيم الأساسية ، التي تنطلق منها معايير النشاطات الاجتماعية جميعا وهي نقطة الصدام التى تتبناها الرواية ، بين الفكر الثوري ،والفكر الاستلابى ، مما يستدعي خلق هذا النموذج الذي يكون قادرا على تعريتها ، وازالة التناقض الكامن فيها ، وتجسيد الفعل التاريخي ، لتحقيق الرخاء الذي تطمح إليه كافة الطبقات الشعبية .

إلا أن مسألة " حرية الرأي " تبقى مجرد وسيلة يتخذها "وطار" ليكشف من خلال رحلات البطل المتتالية إلى القصر ، عن تردي الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية داخل السلطنة ، كما أنها طريقة يعبر من خلالها عن الواقع المتعفن الذي عاشته الجزائر بعد الاستقلال مباشرة ،للابانه عن مسألة تحول السلطانة ، ومسألة الجنس في القصر ، ومسألة استيلاء اللصوص على الأمور ، ومسألة تردي الرعية ، ومسألة معاملة حرس القصر ، ومسألة الليلة الثامنة في غابة الوعول ، ومسألة انقطاع اتصال السلطان بنا ، ومسألة تحالفنا ، ومسألة استيلاء المجهولين الملثمين على أهم المناصب في القصر ، وأخيرا مسألة علي الحوات بذاتها " [1] ، عن طريق التداعي المكثف للأحداث المتوالية وبطلها المحوري ــ علي الحوات ــ الذي تتجمع حوله الأحداث ، كتحديد فني وموضوعي لمسائل حياتية ، لم تكن فيها " حرية التعبير " إلا وجها من أوجه التناقضات الجمة التي واكبت المرحلة ، ومجرد ذريعة يتسنطقها لتعرية وضع اجتماعي متعفن .

إن العلاقة المركبة فنيا بين " علي الحوات " وأهالي القرى السبع من جهة ، وبينه وبين القصر من جهة أخرى ، وبين القرى السبع والقصر من جهة ثالثة ، كانت ولادة طبيعية لديالكتيك التطور العلمي ، لمفهوم الوعي الماركسي ــ كما يتبناه الكاتب ــ الذي تتجسد مشروعيته في الصراع اللا محدود ، الذي

(١) الحوات والقصر ص١٤٧ .

لا يتم عبثا في استنطاق المجهول ، بقدر ما يكون الإطار العلمي الـــذي يرتكز عليه ، وشرطا للتغيير ، عندما يندمغ في التجربة بكل أبعادها ، وتتوفـــر شروط التحول ، لتصبح قوانين الارتقاء شرطا ضروريا للتطور التاريخي الــذي تحدده الظروف الاجتماعية المختلفة ، التي يحياها أهالي القرى السبع يوميا ، ومعهم "علي الحوات" (البطل الخير) .

ومن خلال التعاقب التدريجي للحوادث المتصلة داخل الروايـــة ، والتي لا يمكن النظر إليها بعيدا عن هذه التصورات ، اشتملت رحلة البطل في مجموعها على أربع رحلات ، اتجهت كل واحدة منها في اتجاهين متوازييـــن ، يلتقي الاتجاهان في خط واحد في نهاية القصة ، الأول يمثل رحلة البطـــل الدائرية عبر سبع محطات رئيسية للوعي الاجتماعي على أربع رحلات متتاليـــة ، والاتجاه الثاني يمثل حركة القرى السبع من خلال رحلة تحولهم ، ثم نظرتهـــم إلى القصر .

إن "علي الحوات" يحمل في داخله بكل عفوية ، قدرة على الفعـــل الايجابي ، الذي يفتح له سبل التغيير ، لأنه " ليس مغامرا أو دجالا أوطماعا انتهازيا " [١] بل مجرد صياد فقير ، جاء شهادة فنية ، وحلما تعويضيا فـــي لحظات التشتت والضياع ، عندما أحس انه يتآكل داخليا ، ليكون شاهدا على جرائم عصره ، ويمثل الذات الخيرة لأهل قريته وللقرى الأخرى ، إنه يمثـــل "الأجيال الآتية ، علي الحوات لا يعني غير الاستعداد ، غير الطاقـــة الهائلة لصنع معجزة المعجزات" [٢] ، فيتحول في نظر القري السبع إلـــى الرمز البطولي ، ليصبح هو نفسه " الماضي والحاضر والمستقبل " [٣] والتجسيد ذاته للتاريخ بمعناه العام .

---

(١) الحوات والقصر ص ١٤٩ .
(٢) الرواية ص ١٩٤
(٣) الرواية ص ١٩٢

غير أن رحلته الأولى ـ التي تقترب في بدايتها إلى حد البلاهة ـ تمت خارج وعيه ، فهو يتصور أن "جلالته فوق كل تقدير ، فوق كل خطأ ، إنه منحوت في السماء السابعة بيد ربانية وامتلأ في القصر بروح من الرب" (١) ويتوهم أن القصر إنما وجد للخير ، وأقيم لاحلال العدل بين الرعية ، وهو لا يزال يراهن على أن السلطان عادل وخير .

وقد يكون لهذا كله مسوغاته الفنية والموضوعية الحاضرة في الواقع ومدلولاته في الحياة العامة ، وكأن "الطاهر وطار" يريد أن يؤكد المقولة المعروفة بأن " ليس كل أمي جاهلا بالضرورة " ، وأن علي الحوات الشخصي الأمي ، والانسان المحدود الوعي ليس جاهلا بالضرورة ، فهو مثله مثل الشعب ، يدرك بفطرته وحاسته ، مصالحه الذاتية الانسانية ، التي هي جزء من حياته التي يحياها ، وتجربة من تجاربه اليومية التي يعيشها ، حتى إذا ما أتته الفرصة السانحة أكد وجوده كذات فاعلة ، وهو ما تحقق في رحلتيه الثانية والثالثة .

إن الفهم الجاد لسيرورة البناء الاجتماعي للقرى السبع ، شكل الامتلاك النظري للتجارب النظالية ، التي وجد فيها علي الحوات رصيدا هائلا للاعلان عن بداية الاكتشاف الحقيقي للتناقضات الجمة التي يعيشها القصر ، وتعيشها الرعية معه ، كتحصيل صحيح للمعادلة نفسها ، التي تقول إن الخلل ذاته على مستوى الطبقات الاجتماعية ما هو الا انعكاس طبيعي للخلل القائم على مستوى الجهاز الحاكم ، وهي أولى مراحل الفعل الثوري المنظم ، الذي نستشفه من خلال تعاقب الأحداث وتطورها ، هذا الاكتشاف الذي يرفضه القصر ، بل يرفض كل محاولة للاقتراب منه ، أو التلفظ بما يسيء إلى سمعته وهو ما دفع " علي الحوات " إلى التعرض للبطش ، حين أمروا بقطع يده ،

(١) الرواية ص ١٠٣ .

اليمني ، جزاء له على جرأته في الوصول لتقديم نذره المتمثل في السمكة العملاقة التي اصطادها من وادي الأبكار ، أي حتى ولو كان اقترابه من أجل التعبير عن طاعته وولائه للقصر ، سوف يعرضه لأبشع تعذيب و أمر تنكيل .

اكتشف " علي الحوات " إذن بعد رحلته هذه أن القصر غير ما كان يتوهم ، وأن " هناك خطان متعاكسان ، واحد يؤدي إلى الصفر إلى ما دون الصفر ، وآخر يصعد نحو أعلى رقم ليتطلع إلى الرقم الآخر " (١) اكتشف كذلك بعد ما عايش مرارة الظلم وأن " نظرة القصر إلى الرعية ، هي نظرته الى الماشية والطيور ، والخنافس والدواب ، وغير ذلك " (٢) ، ليتأكد بمجال لا يدعو إلى الشك أنه أصبح " القيادة العليا لكل عصابة سوء في هذه السلطنه " (٣) ، وهي المرحلة الثانية من مراحل التغيير الاجتماعي أي (بداية تنامي الوعي الاجتماعي) وهي القناعة التي اتخذها هدفا ينبغي الوصول إليه .

لأن تحرير القرى السبع ، وبناء صرح العدالة الاجتماعية ، لا يتم إلا بابادة القصر ، باعتباره مصدر الشر كله ، وهدم الحاجز الذي يقف حائلا في وجه التطور ، وكسر النظام الذي تداس فيه الكرامة ، وهي الاشكالية المحددة في الفكر الشعبي بكل وضوح بأن تحرير المحيط لا بد أن يتم عبر تحرير المركز ، وهي القناعة التي تكونت لديه وهو يعبر القرى السبع في طريقة إلى القصر ، القرى السبع التي تجسد محطات الوعي الاجتماعي (٤) وأشكاله المختلفة .

(١) الحوت والقصر ص ١١٣ . (٢) الرواية ص ١٤٨ .

(٣) الرواية ص ١٠٩

(٤) ان الوعي الاجتماعي هو عبارة عن مجموع الآراء السياسية والأخلاقية والحقوقية والدينية والفلسفية والفنية والمعارف العلمية الموجودة في المجتمع ، ومن خصائصه أنه بامكانه أن يتخلف عن الظروف المتغيرة لحياة الناس ، كما انه يستطيع أيضا أن يسبقها ليتطلع الى المستقبل .

وفي مقابل تنامي الوعي عند " علي الحوات " نجد الخط المقابـــــل لخطه بدأ هو أيضا عملية الاستفاقة ، حيث بدأت تظهر بوادر التحول فـــي القرى السبع ، عندما أدركت رسالة " علي الحوات " وما آلت اليه رحلتــه ، فتكونت " فرقة نصرة علي الحوات " وهي فرقة تضم سبعة شبان " يحملون ربابـــا وطبلا ونايا ورقاعا وقلما ودواة ونشابا وبندقية ، وسيفا وعلما أسود ، رسمـــت عليه باللون الأبيض السمكة التي اصطادها علي الحوات " (١) . كما ازدادت علاقته بالقرى السبع ، في محاولة منهم لتقديم له يد المساعدة لتخطي العقبة الثانية ، فمنهم من أمده بالمال اللازم حتى يقدمه رشوة لحجاب القصر ، ومنهم مـــن أعطاه الدواء ، يوقف به نزيف ذراعه المبتورة ، بل الكل أمده بما يملك ، تمهيدا لبدأ مرحلة العمل الجماعي الموحد ، يلتقي فيها الخطان المتوازيان فـــي النهايـــة .

وبذلك يكون التحديق الواعي للفعل الثوري ، قد أخذ جديتــه فـــي شخص " علي الحوات " من خلال إيمانه العميق بحتمية البحث في الأعمـــاق ، في الوجود الانساني ، وهو المشروع الثالث من مراحل التغيير الاجتماعـــي أي (القدرة على التنظيم والتثقيف السياسيين) .

وقد ابتدأ هذا المشروع بموجة من الاعتراضات في صفوف الدعيـــة ، واعلان حالة الرفض التام ، والعصيان الكلي لأوامر ونواهي القصر ، فانتشـــرت موجة من الغضب " انهم يستنكرون ، وهذا أهم حدث في القرية وأهم خطـــوة نحو الرفض " (٢) ، ثم بدأت عملية التعبئة الجماهيرية ، مجسدة في القريـــة السابعة " قرية الاعداء " التي ترمز إلى الدولة الاشتراكية ، حيث يسود العدل

(١) الحوات والقصر ص ١٨٥ .
(٢) الرواية ص ١٥٢ .

والنظام ، التي تبقى القرية الوحيدة المؤهلة لقلب الموازين ، لأنها تدرك العوامل التي يمكن أن تساعد على هدم القصر ، وتدرك نقطة ضعفه ، وتدرك في الوقت نفسه سر قوته " نحن أقرب الرعية إليه ونحن أدرى بشؤونه من غيرنا [١] وهم يعلمون أن القصر يأكل أيامه ، " إنه ينهشها يوما فيوما ، حتى يفرغ منها ، فيبقى بلا زمان ، لقد سيطرت عليهم الذات ، فغرقوا في عشقها ، والذات عندهم يا علي الحوات ، تعني الحيوانية المتوحشة " [٢] ثم تعمل على مساعدة القرى الأخرى في كل محنهم ·

وكانت هذه القرية دائما في الطليعة ، فهي التي أعارت "علي الحوات" جوادا يركبه وبغلة يحمل عليها سمكته أثناء رحلاته إلى القصر ، وهي التي تولت مهمة معالجة قرية التصوف مجانا من داء العمى ، وهي التي عالجت المخصصين والنساء الهائجات من قرية الحظة ، وهي التي كانت تمد الدواء اللازم لمعالجة علي الحوات في كل مرة كان يتعرض فيها للتنكيل ، وهي التي كانت تعمل على إنجاز الحاسة السابعة عشرا أو (حاسة التزود الذاتي) [٣] ،

(١) الحوات والقصر ص ١٠٨

(٢) الرواية ص ١١٤ ·

(٣) الملاحظ في هذا التعبير (حاسة التزود الذاتي) أو الحاسة السابعة عشر ، أن الروائي قرن الرقم سبعة عشر بحاسة التزود الذاتي ، ليقرب إلى الأذهان العلاقة القائمة بين الرقم وثورة ١٩١٧ البلشفية ، التي قامت على أساس احلال العدل والديمقراطية في روسيا ، ثم قرنه على الأساس العلمي الذي ترمز إليه الحاسة ، وهي الاشتراكية العلمية أو الشيوعية الكاملة ، عندما تصل إلى مرحلة تزول فيها الدولة ، وتنتفي على أثرها القوانين الوضعية ، بعد ما تكون قد ترسخت الأصول الشيوعية ، ويصل مستوى وعي اعضاء المجتمع إلى درجة عالية من النضج وتصبح الشيوعية فيما بعد حاجة وعادة عند الناس ، ويصبح الشيوعي مدركا لواجبه الاجتماعي من تلقاء نفسه ، دون اللجوء إلى نظم أو قوانين تحكمه أو تسيره ·

التي تحمل معنى الرمز التكاملي ، عندما ينقضي حلم السلطان العادل ، ويكون البديل أن تتحول كل الرعية من تلقاء أنفسها إلى سلاطين ، ويتحقق حلم المتصوفين .

وبلغ في هذه المرحلة من مراحل الفعل الثوري المنظم ، مستوى الوعي الاجتماعي ذروته ، فتشكلت لجنة متابعة لصياغة التقارير ، ونشر المأساة بين الرعية ، وكذا مواصلة الحوار معها لعقد الاجتماعات ، وخرجت قرية التحفظ من تحفظها ، وأصبحت قرية التصوف قرية الثأر للشرف ، وأصبحت الحياة في نظر بني هرار هي إثبات وجود ، وخرجت قرية التساؤلات إلى مرحلة الاجابة وأيقن الكل أن " علي الحوات " لن يواجه القصر بمفرده ، وجاءت مرحلة الالتحام الجماعي للعمل الموحد ، وعندئذ يتوحد الخطان لمواجهة الظلم .

وتشكلت القناعة النهائية عند " علي الحوات " بمواصلة التجربة الأخيرة ، بعد ما جذمت يده اليسرى رحلته الثانية ، وقطع لسانه في محاولته الثالثة [1] ، حين أدرك يقينا ، أن القصر أضحى في حالة انهيار كبير ، وأنه لم يبق وحيدا ، بل أصبحت وراءه القرى السبع ، لقد عرف هذه المرة كيف يختصر الطريق ، لن يضطر إلى انتظار طويل ، أو كما قال هو نفسه مخاطبا العذراء ، التي أهدتها له قرية التصوف ، وأصبحت فيما بعد زوجة له ، "من حسن حظي أنني لم أبق وحدي ، وأن ورائي أناسا كثيرين ، من ضمنهم أهل قرية الأعداء ، وأنصار الظلام ، وقريتكم ، وغير ذلك ، وأشعر أنني قد

---

(١) قد يستفاد من هذا الايحاء الدلالي ، الفكرة الأرسطية ، التي جسدتها الفلسفة اليونانية ، ومفادها أنه قد يفسد العضو لصلاح أعضاء آخرين ، كالفصد والكي اللذين يفسدان الأعضاء لصلاح غيرها ، وقد لخص المتنبي الفكرة في قوله :

لعل عتبك محمود عواقبه   فربما صحت الأجسام بالعلل .

تضخمت سبع مرات، ولم أبق علي الحوات القديم " [1] وأدرك أن أية محاولة لانتاج الفعل الثوري ، تكون بمنأى عن الجماعة ، تكون مرتكزاتها هشة ، وتؤدي حتما إلى الانكسار والارتداد.

ومن هنا كانت عملية التنظيم السياسي المحكم، الذي تتبناه الممارسة الجماهيرية القادرة على الفعل الايجابي ، من خلال أشكال الوعي الصادق بحتمية التغيير، الوسيلة الوحيدة لكسر الظلم ، لأن القصر " مهما كان أحمق فانه لا يستطيع أن يتعرض بسوء لسبع قرى دفعة واحدة " [2] لسبب بسيط ، هو أن حالة الضياع (المادي والمعنوي) الذي وصل إليهما حال الرعية ، والصراعات الحادة التي تولدت من جراء العداوة الطبقية وصلت إلى نقطة اللارجوع من جهة، وكتحصيل حاصل من جهة أخرى ، فان ما أعلنته القرى السبع، عن تضامنها مع " علي الحوات" وتأييدها الكامل له في كل ما يقوم به وهو النتيجة الطبيعية لما سوف تؤول اليه مواقفها ، انطلاقا من الفهم الجاد لحركة التاريخ وتطورها ، وهو ما يؤدي حتما إلى الاشتراك في أية محاولة فعالة للتغيير.

فتشكلت بذلك القناعة الحقيقية في القضاء على القصر، عن طريق تزاوج الامتلاك النظري بالتجربة، أو الممارسة والفعل الاجتماعي ، الذي يحقق التحول الداخلي للبيئة والتاريخ ، فأدرك يقينا عندئذ أن " المهم أن يعلن المرء عن نفسه بشجاعة، ثم ينطلق في التصرف حسب طبيعته " [3] رغم أنه فقد اليدين (تحجيم الممارسة الثورية) ، واللسان (كبح حرية التعبير) ،

---

(١) الحوات والقصر ص ١٦١.
(٢) الرواية ص ٢٣٩.
(٣) الرواية ص ٣٨.

فقد كل شيء ، لكنه مع ذلك لم يفقد العزيمة والارادة ، والاحساس بقيمة وجوده كأداة فاعلة ، وقوة محركة للسيرورة التاريخية ، فأدرك أن " من يندفع للقيام بوازع الضمير ، ينبغي ألا يفكر في ما يترتب عن فعله " (١) وهي الحكمة الوجودية المتداولة ، بأن الانسان يعتبر مسؤولا عن كل فعل يقوم به ، كما أنه في الوقت نفسه يتحمل عبء حريته التي هي في الأصل أساس وجوده ، وبالتالي عليه أن يحقق وجوده بأن يحوله من الكينونة إلى الوجود ، أو من العدم إلى أن يجعل له معنى ، ونرى أن الكاتب تأثر بهذه المقولة الوجودية ، وهي الخلاصة التي تقرب إلى فهم تجسيد الارادة الفردية ، في شكل جماعي ، لأن شخصية " علي الحوات" لا ترتبط في أبعادها الشكلية أو الحركية بالفرد العادي ، بقدر ما ترتبط به من الناحية الفكرية ·

وبذلك تتجسد الارادة الكلية (البشرية) كنتيجة طبيعية ، عن طريق لقاء النظرية مع الممارسة ، لتتلاقح التجارب الصادقة ، فتنجز الفعل الثوري ، عندما تنضج لها الظروف الموضوعية الملائمة ، مجسدة للفعل الجماهري المنظم ، أو (القدرة على إنتاج الفعل الثوري) ، وهي آخر المراحل في سلسلة التغيير الاجتماعي الثوري الذي نلمسه في ثنايا " الحوات والقصر " ليتحقق بعدها الرخاء في جسم سياسي وتنتهي الآلام " لقد تحقق حلم الأنبياء والمرسلين والحكماء والعلماء " (٢) ويتكامل الخطان السابقان ، ويتحقق حلم الرعية بأن يتحولوا من تلقاء أنفسهم إلى سلاطين ، ويتبخر خواء القصر ، بعدما اكتشف علي الحوات زيف الذين يحكمونه ·

وينتهي القصر (رمز السلطة والاستبداد) بسقوطه في يد الجيوش

---

(١) الحوات والقصر ص ٤٩ ·

(٢) الرواية ص ٢٥٦ ·

التي شكلتها القرى السبع، بعد ما اكتشف البطل أن الذين ألحقوا به أبشع صور التنكيل، ما هم إلا إخوته الثلاثة (سعد ومسعود وجابر)، الذين برزوا كثلاثة فرسان عندما جرت محاولة اغتيال السلطان.

وكأن وطار يريد أن يطرح مسألة السلطة بشكل إيهامي، وهي أن السلطان نفسه غير موجود، وأن أذناب السلطة ما هم في الحقيقة إلا السلطة نفسها وأن السلطان في حالة وجوده أو عدم وجوده ما هو إلا صورة لشخص وهمي معلقة على جدران الحكم، وسواء تعلق الأمر باخوة "علي الحوات" أو بغيرهم فان واقع الوجود الحقيقي للسلطان ما هو الا رمز للوجود الاستبدادي " أنا متأكد من أنه لا سلطان في السلطنة إطلاقا، وأن اللصوص وحدهم، هم الذين يسيرون الشؤون، وأي تسيير كما تعلمون " (١).

ومهما قيل عن القصر " وعلي الحوات" واخوته الثلاثة، إلا " أن الحقيقة تجلت، وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي يسم العصر به " (٢)، لتنتهي بذلك الرواية، بمجموعة من الأخبار (يقال، ويقال، ويقال ...)، مفتوحة لمخيلة القارئ، وهي على هذا الشكل جاءت خاتمة منسجمة مع محتوى الرواية، وهي سقوط القصر في يد الجيوش التي شكلتها القرى السبع، وليس نهايته " ثمة شيء غير مكتمل، إن النهاية غير أكيدة، ما هو أكيد فيها، أن الثورة اشتعلت، وأن ثمة وحدة وطنية للمرة الأولى في القرى السبع، حول هدف واحد يظل محتملا فقط" (٣) وكل هذا مبرر فنيا وموضوعيا، لأنه بامكان " الطاهر وطار " أن يضع نهاية بشعة لاخوة

---

(١) الحوات والقصر ص ١٥١.

(٢) الرواية ص ٢٦٨.

(٣) عصام محفوظ " الرواية العربية الطليعية " دار ابن خلدون — بيروت — ط ١ ١٩٨٢ ص ١٠١

" علي الحوات" ولكنه غض الطرف عن ذلك ، حتى يكون التفاؤل تاريخيا ، من خلال مجموعة من الوقائع، سواء الروائية منها أو الاجتماعية ، لذا كانت النهاية مفتوحة على مجموعة من التفسيرات ، التي لا تخرج في الوقت نفسه عن إطار واحد هو (سقوط القصر) .

لهذا لم تكن رحلة " علي الحوات" تجسيداً للموت المجاني ، بقدر ما كانت إدراكا عميقا لجوهر الواقع المتناقض الذي يعيشه يوميا وتعيشه معه القرى السبع، قصد تغييره، وازالة التناقض الكامن فيه، فجاء الوعي الاجتماعي بكل أشكاله المختلفة ، ضرورة تاريخية للتطور المجتمع، وشرطا لطريق التحول الثوري ، من خلال إنجاز شعبي .

وعليه فان مسألة الوعي الاجتماعي المحددة فنيا في الرواية، ما هي إلا وجه من أوجه التجارب الحقيقية التي يعيشها الانسان يوميا ، في النظر بجدية إلى العالم المحيط به، فهي التي قادت " علي الحوات" وبقية القرى السبع إلى الثورة الكبرى، وفي ذلك تأكيد على أن العقلية الشعبية ، متى امتلكت رصيدا وافرا من التجربة النضالية ، فانها تكون قادرة على تغيير الأوضاع ، لتصبح بذلك الحياة في أرقى مستوياتها أغنى من الثقافة ذاتها ، وتصبح التجربة الوعي الحقيقي " مرادفة للمعرفة "[1] لتحديد الطريق الصحيح ، والتحول الثوري لصالح الطبقات الشعبية .

إن الحدث العام للأفعال المتشابكة في الرواية، والصراع القائم كشكل أساسي لهذه الأفعال ، شكلان لظواهر اجتماعية متعددة ، حاولت " الحوات والقصر "أن تجعل منها وسيلة لاعلان بداية الرحلات الأربع للبطل ،

---

(١) بشير بويجرة محمد "الشخصية في الرواية الجزائرية (١٩٧٠-١٩٨٣) " ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ط ١ ١٩٨٦ ص١٢٤ .

والتي تشبه إلى حد ما رحلات السندباد البحرية في "ألف ليلة وليلة" المدونة وكذا القصص الشفوية ذات الرواج الشعبي في الجزائر، غير أن الطاهر وطار ينفي العلاقة القائمة بينهما، وهي المغالطة الواضحة التي لا يستصيغها الباحث، رغم أنه يدعي خالق هذه الأسطورة ومبدعها، فيقول عن "ألف ليلة وليلة" ومجمل الحكايات الشعبية والخرافية التي تشكل في مجموعها شخصيته الفنية والأدبية،"فلا غرابة أن أعيدها، لم لا ! وأنا قلت في الأول، إنني التراث، ولكني لا أذهب منقبا وباحثا عن التراث لأستقي منه حاجات أستفز بها القارئ" (1)، فكيف نعتبر اذن قصة "علي الحوات" من وحي الابداع الشخصي ؟ حتى لو شطبنا عنها صفتي الاقتباس والتأثر المباشر، فهي تبقى دائما مجرد قصة خيالية مشكلة من مجموعة قصص وليست كما يقول "وطار" أسطورة قائمة بذاتها.

ومهما كنا قد اعتبرنا استفادة "الطاهر وطار" من حكايات المغامرات السندبادية، صيغة فنية لتطعيم "الحوات والقصر" بالعناصر الفنية والجمالية الممكنة، فان رجوعنا إلى القصة في أصلها الروائي المدون، وكذا في النص الشفوي (2)، ومقارنتها بما جاء في الرواية، استطعنا أن نؤكد ما

---

(1) حوار مفتوح مع "الطاهر وطار" أثناء زيارته للقاهرة، والندوة تحت رعاية أتيلييه حزب التجمع الوطني التقدمي" بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٦.

(2) تبنى القصة الشفوية المتداولة في الجزائر على حديث جرى بين شخصين، يعيشان في بغداد، يسمى كل واحد منهما "السندباد" وكان احدهما وهو السندباد البحري رجلا فقيرا، وكان الآخر رجلا غنيا وهو السندباد البري، ثم تشاء القصة أن تجمعهما على مائدة العشاء، عندما استضاف السندباد البحري صديقه البري لتناول العشاء، وهنا تبدأ القصة في رسم خيوط الرحلات، ونسج مغامراتها، حيث قام السندباد البحري يقص حديثه الشيق الذي يمثل سفرا طويلا، لا يدور حول سبع رحلات كما هو الشأن في القصص المدونة في الليالي، =

نحن بصدد الحديث عنه ، رغم التفاوت النسبي في حجم الاستعانة بهما ، وطريقة معالجتهما للأحداث.

كما لا ينفي هذا — من زاوية أخرى — مخالفة " وطار " لما جاء في الرحلات السبع ، بقدر ما كانت هناك بعض الاختلافات البعيدة كل البعد عن أجواء المغامرات ، وان كنا نعتبرها امتدادا لعناصر ومواقف اشتركت فيها جل الحكايات الشعبية والخرافية في العالم ، لأن إحداث الموازنة بينهما وبين الرحلات السندبادية التي استقت منها بعض مادتها ، لا يعني إحداث المقاطعة بينها وبين الأصول الشعبية الأخرى ، التي كانت رافدا اساسيا من روافد الابداع والامتاع في الرواية ، لتكون —إن صح هذا التعبير— " الحوات والقصر " ، من هذا المنطلق ، خليطا من المعارف الشعبية العربية والمحلية على حد السواء ، وهو ما يجعلنا نستصيغ بشكل تدريجي مواطن التوظيف الفني لهذه المعارف ، سواء كان ذلك في المواقف الحكائية ، أو في الرموز الأسطورية

= عبر رحلات متباينة ، تمثل كل واحدة منها قصة مستقلة ، مرتبطة بمكان معين والملاحظ أثناء المقارنة بين النصين ، أن النص الشفوي احتفظ بذكر بعض القضايا الموضوعية من القصة الشعبية المدونة ، سواء من حيث الشكل أو المحتوى ، فكلاهما يذكر التقاء السندباد الفقير بالغني ، كما تبنى القصة أيضا على الحديث الذي دار بينهما في مأدبة العشاء ، غير أن الفرق الواضح بينهما يتجلى في المغزى الذي تهدف اليه كل قصة ، فبينما نجد في القصة المدونة تركيزا على ظاهرة كسب المال بشتى الطرق والوسائل حتى الدنيئة منها ، في حين نجد على عكس ذلك في القصة الشفوية ، تأكيدا على التحلي بالقيم الاخلاقية والمثل الانسانية العليا ، التي يجب ان يتحلى بها المرء في حياته ، كفكرة الكسب الحلال ، والتعاون بين أبناء البشر في الشدائد ، والمساواة الاجتماعية بين الغني والفقير.

انظر تفصيل ذلك في كتاب : " ألف ليلة وليلة " ٤ أجزاء — تقديم : مزيان فرحاني من سلسلة — المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية — الجزائر — ١٩٨٨ (الانيس) .

أو في القيم الجمالية لبناء الرواية الفني ٠

إن قصة " علي الحوات" (والحوات كلمة مغربية تعني الصياد)قريبة بعض الشيء من أجواء " ألف ليلة وليلة" عموما ، وبالرحلات السندبادية على وجه الخصوص ، نظرا للتشابة القائم بينهما في بعض المواقف والأوصاف والاشكال والمضامين ، كالدلالات الرمزية المشتركة بين اسم " علي الحوات" والسندباد البحري ، أو بين " الحوات" و " الباحث" فكلاهما يبحث عن أشياء ، يفتشى عنها ، " فعلي الحوات" يبحث عن وسيلة يدخل بها القصر ، و "السندباد" يفتشى هو الآخر عن طريقة يكسب بها المال ٠

يضاف إلى جانب ذلك ، دلائل الصبر والمعاناة التي يكابدها الصيادون في سبيل الحصول على مآربهم ، واقتناص ما تجود به البحار والأدوية ، "الحوات والصياد رمز الى الصبر والبحث فى الأعماق والالتذاذ بتجدد التجربة بين كل صيد " (١) ، إلى جانب قوة تحمل الشدائد ، وشتى أنواع المخاطر ، وهي أسفار شاقة ومضنية تشبه إلى حد كبير أسفار السندباد المتعبة لأنه هو أيضا يميل بطبعه المميز إلى الجري المتواصل وراء الكسب الوفير ، وما يعانيه في ذلك من أهوال المغامرة والمخاطرة ، ومن هنا كانت الدلالات الرمزية التي يحملها الاسمان قاسما مشتركا بينهما ، يوحي في مراميه إلى الصمود المشترك الذي يسلكه طريقا كل واحد منهما ٠

والمعنى المجازي الذي تحمله كلمة " علي " في مبناها الايحائي هي أنها " تعني الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، فهو صاحب

(١) مجلة " الحرية " العدد ٩٨٨ـ سنة ١٩٨٠ ـ تصدرها الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين ـ دار التقدم العربي للصحافة والنشر ـ بيروت ـ حوار أجرته " ليانة بدر " مع " الطاهر وطار " ص ٥٠ ٠

المبادئ والمثل والقيم، وهو أيضا الساذج إلى حد ما ، ولكنه مهما كانت هزيمته الآنية، فهو في المستقبل المبدأ المنتصر " (١) ،لتأكيد نبل رسالته التي يسعى إلى تحقيقها ، رغم خسائره المتكرره، وهنا يكمن ن الابداع الروائي بتمجيده الجانب النضالي في حياة الانسان، حتى لو تعرض لأبشع صور المعاناةو التنكيل ، لأن " قيمة الحكاية عندئذ تتوقف على مدى نجاح هذا الرمز الكبير في إبراز هدف الحكاية " (٢) ، وهو ما تحاول " الحوات والقصر " تحقيقه من خلال اختيار اسم " علي " بكل أبعاده الرمزية، وايحاءاته الدلالية.

كما يتجلى في " الحوات والقصر " البداية الطبيعية التي تجمع " علي الحوات" بأصدقائه من ذوي الحرفة وهم الصيادون الذين التفوا حول حافة الوادي يتناقلون خبر تعرض السلطان لمحاولة الاغتيال ، ونجاته منها ، وعزم " علي الحوات" على تقديم نذره للسلطان ، احتفاء بنجاته ، وهو التشابه الملحوظ في كل من النصين المدون والشفوي ، فالبداية التمهيدية التي تجعل لقاء السندبادين خطوة أولية لبداية الحكاية ، وهي خطوة أولى مشتركة بين فن الرواية المعاصرة ، وبين الحكايات الشعبية والخرافية عموما ، التي غالبا ما تكون تمهيدا لظهور العناصر الحكائية الأخرى ، رغم الاختلاف الواضح الذي ترمي اليه كل قصة.

وتذكر قصص السندباد عجائب المخلوقات وغرائب العادات التي شاهدها ، أو خيل إليه أنه رآها ،وهو الأمر الذي نستشفه عبر مراحل رحلات " علي الحوات" إلى القصر، التي يذكر فيها عادات وتقاليد القرى التي مر بها

---

(١) حوار مفتوح مع "الطاهر وطار" أتيلييه حزب التجمع الوطني التقدمي بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٦.

(٢) نبيلة ابراهيم " قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية " دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ د ت ـ ص ٢١١.

على الرغم من أن الظاهرة غير مقتصرة على رحلات "السندباد "وعلي الحوات" ، فقط بل نجد التشابه وارد أيضا في الحكايات الشعبية والخرافية .

ففي القرية الأولى المسماه قرية "الصراحة" والطبائع المكشوفة والفضائع والكبائر ، يعرف فيها " علي الحوات" العجب العجاب ، ويعرف عنها كل شيء ، لأنها قريته ثم قرية " الاحتجاجات" التي تجسد موقف الرعية الجاهلين المغفلين ، وقرية "التساؤلات" ثم قرية " بني هرار " التى اصيب أهلها كلهم بعاهة الشر ، "دعا عليهانبي لم يتمكن من تبليغ رسالته ألا يسكنها غير لقيط أثيم هرب من قومه ، فيه الرذائل السبع والعيوب السبع " [(١)] ثم قرية "التصوف" ، وقرية " الحظلة " ، وميزتها الولاء والطاعة العمياء ، حيث قاموا باخصاء جميع الذكور ، وحللوا نساءهم للسلطان وحاشيته وحرسه ، وأخيرا قرية " الأعداء " وهي القرية الأكثر تنظيما .

والى جانب ذكر عادات وتقاليد القرى التي مر بها علي الحوات فانه يضاف إليها ، ذكر أبهة الهندسة المعمارية للمنازل ، ووصف الأبنية والقلاع والقصور ، فهذه قرية الأعداء " وبناؤها عجيب ، ديارها في أسفل قرار سحيق ، مبنية بصخور سوداء ومغطاه بقرميد من الحديد المطعم ، وفي الأعلى ، وعلى القمم السبع المحيطة بالقرار ، أقيمت مظلة من الغرانيت ، والاسمنت... " [(٢)] ، إلى جانب برك الماء المصنوعة من الرخام الأبيض ، وأبهة قصر الضيافة ، الذي قضى فيه " علي الحوات" ثلاثة أيام .

ثم هناك قصر السلطان الذي يشبه الى حد ما قصور " ألف ليلة وليلة " في رونق هندسته المعمارية الخارجية ، حيث " الأشجار الباسقة وبرك المياه

(١) الحوات والقصر ص ٥٤ .
(٢) الرواية ص ١٠٥ .

الذهبية ، وحدائق الزهور الشاسعة ، وأقفاص الطيور الزبرجدية ، والجواري العاريات " (١) والبساتين التي تحوي جميع أنواع الفاكهة ، ثم روعة تصاميمه الزخرفية الداخلية ، حيث الأثاث المصنوع من الأخشاب الثمينة المرصعة بجميع الكنوز الغالية ، والأحجار الكريمة ، والأنوار المتلألئة من الزبرجد والياقوت والذهب والفضة ، كالقاعة التي دخلها " علي الحوات" و " التي تغطي جدرانها ستائر سابرية شفهافة من كل لون ، تشع فيها أنوار مختلفة الألوان ، لا يدري الانسان أهي منبعثة من أشعة الشمس أم من غيرها ... " (٢) .

إن الشيء الملفت للانتباه ، هو التشابه الكبير في ذكر السمك الأسطوري ، والاستعانة برموزه الفنية ، حيث يلعب دورا بارزا ومهما ، فنجد " السندباد " يصادف في مغامرته الأولى سمكة أسطورية ، رست في وسط البحر ، نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فصارت مثل الجزيرة ، وعندما أوقد عليها الركاب النار أحست بالسخونة فتحركت (٣) ، كما يتكرر ذلك في رحلته السابعة في إقليم سيدنا سليمان عليه السلام (٤) .

وهذا ما نجد مثيله في الرواية من خلال واديها المعطاء ، حيث استطاع " علي الحوات" أن يصطاد في اليوم الأول سمكة أسطورية تزن عشرين رطلا ، لكنه استصغرها ، ثم اصطاد في اليوم الثاني أخرى تزن أربعين رطلا ، لكنه استصغرها أيضا حتى كانت المحاولة الثالثة في اليوم الثالث ، حين اصطاد سمكة أسطورية " تزن سبعين رطلا وبها تسع وتسعون لونا ، تعيش فى الماء كما تعيش فى البر " (٥) .فى طول يزيد عن المتر ، وعرض يزيد عن ربع المتر ،

---

(١) الرواية ص ٢٥٢ ، ٢٥٣ .
(٢) الحوات والقصر ص ٢٥٩ .
(٣) الف ليلة وليلة ـ الجزء الثالث ـ الليلة ٥٦٢ .
(٤) الف ليلة وليلة ـ الجزء الرابع ـ الليلة ٥٩٤ .
(٥) الرواية ص ٢١٠

تكلمه ويكملها :

- وهل تعتقدين ياسمكتي العزيزة ، أنه يمكن أن تعترض مهمتك معي بعض العوائق .
- لا تسأل كثيرا يا علي الحوات، لك قلبك ، وهو أدرى بكل شيء إن حدثك خيرا فخير ، وان حدثك سوءا فسوء ، لقد اخترت أن تصعد إلى القصر ، فافعل ما اخترت ، أنا جئت من وادي الأبكار محمولة بين ذراعي جنيات فاضلات، كل ما أمرت به ، هو أن أصعد إلى الحافة ، وأتمدد عند قدميك، وها أنني فاعله ... (١) " .

ولعل الاستعانه الطبيعية بهذا النوع من الحيوانات ، جاء لضرورة فنية ، استدعت الكاتب الوقوف على بعض تجليات الميثولوجية العربية ،فالمعروف في الأوساط الشعبية ، أن السمك رمز " للرزق " وقد تعني " الموت " كما قد تعني في بعض الأحيان " الخلاص " أو الخروج من الأعماق " وهي ترمز دائما إلى الكائن الخير ، وتقوم بدور بارز في حياة البطل " (٢) ، وبالتالي نتيجة لذلك الدور الذي تقوم به كانسان بين الناس ، ناطقة كانت أو مسحورة أو حيوانا يتمتع بكامل قواه العقلية ، شبيها إلى حد ما بالبشر ، كانت الاستعانة بها أمرا ضروريا ، تستدعيه جمالية الخلق الابداعي في الرواية المعاصرة .

أما الرحلة السابعة للسندباد في أقليم الملوك أو قبر سليمان ،حيث يتمزق المركب وتغرق السفينة ، فاذا بالبطل يلتقي بأناس ، يرحبون به أشد ترحاب، ويستقبلونه أروع استقبال ، ثم يساعدونه على اجتياز محنته ،فيفتحون له مجالات واسعة للاستقرار بينهم ، فهذا ما نجده يتكرر في الرواية عند كل

(١) الرواية ص٢٩ + ٣٠ .
(٢) نبيلة ابراهيم " قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية " ص١٤٧ .

قرية يحل بها " علي الحوات " ، حيث كان يستقبل بالهتافات والزغاريد ، وتقام له الأفراح والأعراس ، فتبرعت له القرى كلها بكمية من المال ، ليقدمها رشوة لحراس القصر ، مقابل السماح له بمقابلة السلطان ، وقدمت له قرية " التصوف " عذراءها الوحيدة هدية ، كما أعارته قرية " الأعداء " جوادا يركبه وبغلة يحمل عليها سمكته . (١)

وهذه الفكرة على امتداد مستويات البناء الدرامي للمغامرات السندبادية ، ورحلات " علي الحوات " تبرز مجالات التعاون بين أبناء البشر في الشدائد ، وهو الجانب التعاطفي النفسي السائد في الأوساط الشعبية ، والجانب المضيء في شخصية المرء عموما ، وكثيرا ما تحمل لنا الحكايات الشعبية والخرافية ، جانبا من هذه الظاهرة ، وهي ظاهرة انسانية تضرب بعمق في

---

(١) تظهر هنا جليا استفادة الكاتب من جماليات الصور الميثولوجية العربية وايحاءاتها الرمزية الدالة ، حيث ركز على الحصان والبغلة ، نظرا للمكانة المرموقة التي يحتلانها فى الفكر العربى ، اذ يعتبر الأول من الحيوانات العلوية المقدسة التي صورت بها الكواكب ، باعتقاد العربى ، ان بجانب صورته الأرضية ، توجد له مثيلتها السماوية ، وعليه كان الاهتمام شديدا ، والعناية فائقة بالخيول ، منذ الجاهليين الى يومنا هذا ، ولعل الميزة الأساسية والهامة أيضا التي يمتاز بها عن غيره من الحيوانات ، هي سرعته وقوته ، فاعتبر وسيلتهم فى الخلاص النفسى والمادي ، وكثيرا ما شبهت سرعة الفرس فى الصور الأسطورية العربية بسرعة الماء والسيل ، كما هو معروف عند امرىء القيس الذي أبدع فى وصف الحصان ، وغيره من الشعراء .

غير أن الحيوان الثانى ، وهو البغلة ، فلها أيضا ما يشبه الحصان فى الفكر الميثولوجى العربى ، واعتبرت هى الأخرى من الكائنات العليا المقدسة فى المنظور الكواكبى ، فمنذ العصور الغابرة استخدم البغل فى الزراعة والتجارة والتنقل فى الصحراء ، فهو يرمز لقوة التحمل والمعاناة الشديدة ، بسبب الاختلاف التشريحى والوظيفى الذي يميزه عن الحصان وعن باقى الحيوانات الأخرى ، ولا نعتقد الطاهر وطار استخدم هذين الرمزين استخداما اعتباطيا ، وانما كان ذلك مقصودا ومدروسا .

جذور التكوين العقائدي للعنصر البشري ·

وهكذا كما رأينا هناك تشابه في بعض القيم الفكرية والمضامين الروائية والرموز الايحائية ، بين رحلات السندباد في ألف ليلة وليلة وبين رواية "الحوات والقصر" وهو التشابه نفسه الذي لا يلغي حدود استفادة الكاتب من تجليات الحكايات الشعبية والخرافية عموما ·

إن استحضار القيم الفنية المتداولة في بناء الحكايات الشعبية والخرافية كما حددها "فلاديمير بروب" (1) ،داخل "الحوات والقصر" عملية جعلت من

(١) حاول الباحث الروسي "فلاديمير بروب Vladimir propp في كتابه "مورفولوجية الحكاية الشعبية Morphologie du conte تطبيق منهجه المورفولوجي عن الحكايات الروسية ، وقد عرفه " بروب" بأنه عبارة عن وصف للحكايات الشعبية وفقا لمحتوى أجزائها ، ثم علاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض، ثم علاقتها بالمجموع، من خلالها ما أسماه " بالوحدة الوظيفية L'unite fonctionnaire التي هي عبارة عن كل فعل تقوم به الشخصيات الحكائية ، وتعد في رأيه عناصر ثابتة مهما تغيرت الشخوص، والوسائل التي تنفذ بها الأفعال ، وقد اهتدى من خلال دراسة استقصائية للحكايات الشعبية الروسية إلى أن عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات إحدى وثلاثين وظيفة ، تخضع كلها لنموذج تركيبي واحد ، لكن هذا لا يعني أن جميع الوظائف ترد كلها في كل حكاية على حدة ،ولكن ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن إطار هذه الوظائف، وهي عنده ليست في إطار واحد من الأهمية ، ويهدف هذا المنهج في رأي "بروب" إلى وصف النظام الشكلي للقصص الشعبي وفقا للتتابع الزمني للأحداث، حيث يفتح الطريق واسعا لدراسة أحوال الشعوب، وتتبع تطور القصص الشعبي ، والأسباب التي دفعت القصص الي التطور ، عن طريق التركيز علي دراسة النص الأدبي بدلا من دراسة الأديب نفسه ·

انظر تفصيل ذلك في كتاب: Vladimir propp:morphologie du conte: Traduction de marguerite Derrida et Autres-Editions du seuil- paris 1970

الرواية أكثر شمولية ، وتنويعا في الوقت نفسه ، وأقرب إلى الملتقى وواقعـــه ، ومن هنا جاء شكلها الخاص تجاوبا مع واقع الحياة الشعبية التى تعبر عنهـا ، لأن الشيء الأساسي ، هو أن ترتبط الرواية بشكل الشعب وليس بمضمونـه فقط ، فتستمد من مضمون الشعب شكلها الشعبي أيضا ، ونظن أنها محاولـة لتجاوز شكل الرواية الغربية ضمن حدود نفس القوانين التي تحكم أي عمل فني ٠

إن تجليات المواقف المحضورة فنيا في الحكاية الخرافية ، تجـد مصوغاتها الفنية الحاضرة في بناء " الحوات والقصر " ، حيث نلاحظ تحذيـرًا يوجهه أهالي قرية التحفظ " لعلي الحوات " في بداية رحلته الأولى ، يدعونـه فيه لتجنب المغامرة والابتعاد عن المجازفة ، وهي " صورة الشيء المحـرم الذي لا يحق للبطل أن يقترب منه " (١) ، الذي نجد صياغته قائمة فـي الحكايات الشعبية والخرافية ، ويحمل الرقم الثاني في تعداد الوحدات الوظيفية عند " بروب " ، وهو ما لا يستسيغه البطل ويصر على اقتحامه ، لتقديـم هديته إلى السلطان ، والوفاء بندرة ، وفي هذه الحالة يحل عدم الاستجابـة للأمر محل ارتكاب الشيء المحضور فعله ٠

وككل الحكايات ، يعتبر البطل أهم عنصر فيها ، وهو الشخصيـة المحورية حسب المفهوم المعاصر ، التي تستحوذ الاهتمام الأكبر ، والقـدر الوافي من الأحداث ، ومن خلالها تدور الأحداث وتتطور ، وبها تنتهى ومهمتها تبدأ عن طريق المغامرة ، حيث يقوم فيها بالبحث عن شيء مجهول ، والحصول عليه ، حتى لو كلفه ذلك حياته ، من هنا كان " علي الحوات " شبيها فـي رحلة الأهوال والمخاطر بهذا البطل ، إذ كان " فى المرحلة الأولى يندفـع وراء المغامرة دون علم بمكان الشيء المجهول وكنهه ، وهو فى المرحلة الثانيـة يعرف مكانه ولا يعرف كنهه ، ثم يعرف أخيرا كنه هذا الشيء المجهـول ويفقده ،

---

(١) نبيلة ابراهيم " أشكال التعبير في الأدب الشعبي " ص ١٠٥

ثم يعثر عليه أخيرا " (١) ، مجسدا لروح البطولة الشعبية ، التي وجد فيها الوسيلة الوحيدة لاظهار شخصيته المغمورة .

وكان في كل مرة يتعرض لأبشع صور التنكيل ، وأهالي القرى السبع ، عن طريق " الشخصية الشريرة " ، التي نجد دورها من الأهمية بمكان ، حيث تنشأ عنها الحركة الحقيقية في كل حكاية ، وبسببها ينطلق البطل للمغامرة والبحث عن ضالته ، فبدون هذه الشخصية لا تقوم قائمة ، كما أن الاستغناء عنها في الحكاية الشعبية أو الخرافية غير وارد البتة ، وهذا ما نجده في " الحوات والقصر " حيث يجسد فيها إخوة "علي الحوات" الثلاثة "سعد ومسعود وجابر" دور هذه الشخصية ، لما يقومون به من أعمال العنف ، والقتل والتعذيب ، في حق الأهالي من جهة ، وفي جق أخيهم من جهة أخرى :

فيتعرض " علي الحوات" إذن أثناء رحلاته المتتالية إلى القصر لشتى أنواع التعذيب ، سواء ما تعلق بهموم الرعية ، أو بما لحقه من حرس القصر ، لكنه يتغلب عليها في كل مرة ، عن طريق "الشخصية المساعدة "(٢) التي تمد له يد العون على تجاوز محنته ، وهنا نلحظ أن دور هذه الشخصية قد تغير ، بعد ما كانت تمد بطل الحكاية الشعبية الوسيلة السحرية لاستخدامها وقت الحاجة ، فانه أصبح الآن في أشد الحاجة الى شخصية أخرى ، تبصره بالحقيقة ، و "إن كنا نعدها مع شيء من التجاوز ، تطويرا للشخصية المانحة أو المساعدة في الحكايات الخرافية ، (٣) وهذه الشخصية نطلق عليها اسم (العريف)

---

(١) نفس المرجع ــ ص ٩٨ .

(٢) نلحظ غياب هذه الشخصية في تحليل "بروب" ، لأنه يركز اساسا على الشخصية المانحة ، التي تعتبر من أهم الوحدات التي تبنى عليها الحكاية .

(٣) نبيلة ابراهيم "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" ص ١٢٨ .

كظهور الشخص المرافق ـ المجهول ـ " لعلي الحوات" في رحلته الأولى ، وأسدل عليه مبررات عدم المجازفة ودخول القرية الرابعة ، للشر الذي ينبعث من أفعال سكانها ، كما استوقفه غريب وهو في طريقة إلى القرية السادسة ، فأطلعه على بعض خفايا الأمور التي يجهلها .

غير أن الملاحظ في هذه الشخصية أنها تظهر فجأة في الرواية ، ودون سابق تمهيد ، كما تظهر كذلك بنفس الطريقة في الحكايات الشعبية ، غير أنها أصبحت معلومة في رحلته الثانية ، حيث ظهر فارسان آخران لمساعدة " علي الحوات" وتقصى أخباره ، أرسلتها اللجنه المكلفة بمتابعة شؤون الرعية ، في محاولة منهما لتجسيد فكرة التعاون الطبيعي بين البطل والشخصية المساعدة ، حتى يتسنى له الوصول بسرعة إلى القصر .

وككل الحكايات ، تتدخل "الشخصية المانحة" (١) ، لاختبار البطل ومساعدته على تحقيق أهدافه ، ومنحه الأداة السحرية ، التي بواسطتها يتغلب على الأعداء ، التي قد تكون فى كثير من الأحيان بساطا سحريا أوخاتما سحريا أو حصانا ، أو أي شيء آخر باستطاعته أن يكون وسيلة مساعدة ، يستعين بها البطل على تخطى عقباته .

وقد استطاعت هذه الشخصية داخل " الحوات والقصر" والتى أصبحت تتمثل في "القدرة الالهية" أن تمنح " علي الحوات" القوة اللازمة لخوض مغامراته ، "الأقدار هي التي تدبر تحركاتي وتصرفاتي منذ لحظة النذر الأول" (٢)

(١) تختلف الشخصية المانحة من حكاية الى أخرى ، فقد لا تكون فى بعض الأحيان الا الوجه الآخر للبطل ، الذي يعى بعد تمرده مرارة الحياة التى يعيشها ، لتصبح فى هذه الحالة تناقضات الواقع هى الشخصية المانحة فتعطيه الحكمة وتمنحه البصيرة ، التي يستطيع بهما ان يفهم الحياة جيدا وحينئذ تكونا الاداة السحرية .

(٢) الحوات والقصر ص ١٦٤ .

كما منحته الأداة السحرية التي يجتاز بها الأحداث الصعبة ، فكانت سمكتـــه العجيبة هي الأداة السحرية التي أرسلتها الأقدار " أعلم أنك لست من هـذا الوادي ، وأن المقادير هي التي أرسلتك . فأفعلي أيتها السمكة الجميلة مـــا أمرت به " (١) .

فتبين هذه الفكرة على امتداد مستويات البناء العام للرواية ، ضعـف الانسان وعجزه عن إدراك تناقضات ما يحيط به ، لتصير القاعدة الثابتة فـــي أوقات خور قواه الخاصة ، فيصبح " الإيمان الخالص والكامل ، الإيمان بقـــوة رب العالمين ، تلك القوة التي لا يتمتع بها إلا هو ، والتي تحرر الانســـان ، وتبعده عن إصابة الشر " (٢) السبيل الوحيد ، الذي يلجأ إليه المؤمن لنصرتـــه مهما كان حجم القوى التي تقف أمامه ، والعزاء الأمثل الذي يتخذه البطـــل وسيلة لتخطي العقبات .

كما نستطيع أن ندخل هنا أداة سحرية ثانية ، تحصل عليها "علـــي الحوات" ، ليس من الأقدار ، كما هو الشأن بالنسبة للسمكة ، ولكنها من قريـــة "التصوف" التي منحته العذراء زوجة ، وأنيسا ، وأداة سحرية ، يشد بها أزره ، فهي التي أبعدته عن أعين الفرسان ، عندما داهموا القرية ، "سننجو سننجـو ، أنا لي غربالي أتخفى تحته ، وأنت غريب ولا يمكن أن تهاجم ، ولعلك تختفي معي تحت الغربال " (٣) وهي العملية نفسها التي أبعدتها في أول الأمر عن أعيـن فرسان القصر ، وبقيت بواسطتها عذراء ، في الوقت الذي اغتصبت فيه جميـــع نساء القرية .

---

(١) الرواية ص ٢٧ .

(٢) روزلين ليلى قريش ـ " القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي " ـ ص ١٥٨ .

(٣) الرواية ص: ١٦٥ .

وهنا يظهر بعض التداخل في وظيفة الشخوص، على الرغم من أنها تبدو مميزة ، حيث تقوم الشخصية المفردة بوظيفة شخصيتين معا ، مثلما هو الشأن بالنسبة " للعذراء " ، التي نعتبرها شخصية مستقلة تمثل شخصية الأميرة ، المعروفة في الحكايات الشعبية والخرافية ، والتي يسعى البطل في كثير من الأحيان ، إلى المجازفة من أجلها حتى تكون له في النهاية ، وهو ما نلحظه في الرواية ، وما حدث فعلا ، لكنها عملت أيضا على مساعدة "علي الحوات" في تخطي الصعوبات ، من خلال دورها كأداة سحرية ٠

وتنتهي الرواية ككل الحكايات الشعبية بالنهاية السعيدة ، التي تجمع البطل بحبيبته ، على الرغم من نهايتها التراجيدية التي وصل اليها " علي الحوات" ، إلا أنها تخفي وراءها طعم التفاؤل ، الذي يكشف في مغزاه ، عن إحساس شعبي ، تختفي معه النغمة الحزينة ، التي جثمت على صدر القرى السبع مدة من الزمن ، بعد ما انكشف زيف القصر ، وظهرت حقيقة السلطان العادل ، بأنه مجرد حلم أو سراب خادع لأولئك البسطاء ٠

- لتكن العذراء زوجة علي الحوات سلطانه
- إنها أحبته مثلما أحبها ٠
- ليس أرق وألين وأنسب لأهل القرى السبع ، الذين ملوا الطغيان ، من قلب عذراء تحب علي الحوات ٠
- عاشت العذراء سلطانه ، عاش الحب الكبير ... (١) .

ولا يختلف اثنان مهما تباينت مستويات تفكيرهما أو اتجاهاتهما الفكرية ، حول دور المعتقدات الشعبية في تكوين شخصية الانسان ، سواء كان ذلك سلبا أو إيجابا ، فهي تمثل جانبا مهما من جوانب التكوين الثقافي عند

---

(١) الحوات والقصر ص٢٥٦ـ ٢٥٧ ٠

كل فرد ، فمن قيمتها المتوازنه يتشكل سلوكه الحضاري ، وتتبلور معالم فلسفته في الحياة ، وللعالم الخارجي ، وكل ما يحيط به ، باعتبارها موقفا فكريا يعبر عن منحى حياتي تجاه ما يصادف المرء من مشاكل الحياة والطبيعة ، يخالف في تعاليمه ، القوانين العلمية الثابته ، والاعتبارات الدينية ، وسواء تعلق الأمر بحياة نحياها على وجه الأرض ، أو بأبطال خياليين ، نسجت تجاربهم خيوط الروايات والقصص ، والذين نعتبرهم امتدادا طبيعيا لما نعتقده ، ونؤمن به في حياتنا اليوم .

رغم أننا ندرك أنه من الصعب الاحاطة بكل المعتقدات ، لكونها خبيئة في صدور الناس ، وهي لا تلقن من الآخرين ، ولكنها تختمر في صدور أصحابها ، وتتشكل بصورة — مبالغ فيها أو مخففة — يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا . وان كنا ننظر في هذا المقام إلى الأفكار الاعتقادية من زاوية تعاليم الدين الاسلامي الحنيف ، كما ينصب جهدنا في البحث عن واقع التفكير وجذوره ، ومن ثم تأثيره على مستويات بناء الرواية ، وهذه هي مهمة البحث في حدوده المنهجية ، مركزين على ما هو مشترك بين عامة الناس .

إن امتثال الانسان البدائي ، إلى تفسير الظواهر الطبيعية المحيطة به ، على شكل تراكمات غيبية ، وأفكار ميتافيزيقية ، قد لا نتحرج من تسميتها أوهاما أو تصورات ، انتقلت عبر التخلف الحضاري في مواكبة تطور العلم السريع ، ونتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية الضاغطة ، أصبحت التجارب التقليدية ، الاطار المناسب الذي ينسق على منواله القواعد العلمية المختلفة ، رغم أنها عاجزة عن إعطائه كل الاستفسارات الممكنة ، حول أسرار الكون والطبيعة ورغم أنها عاجزة أيضا عن أن تلبي كل رغباته ، وأن تكفي كل ضروراته ، إلا أنه يزداد ارتباطا بها ، وهذا هو السر في استمرار ممارستها ،

إرادة خارقة ، ليست طبعا قوة الله ، ولا إرادته ، التي رتبت الثواب والعقاب ، بل هي قوى خفية جانحة تختلف بين الخير والشر .

ونرى أن الظروف الاجتماعية والسياسية المؤلمة والمتمثلة في شتى ضروب الظلم والاضطهاد ، وما انجر عنها من أنواع البؤس والشقاء والحرمان ، عانى منها الانسان الجزائري على مر الأزمنه ، وعبر مراحل تطوره ، وعلى امتداد الفترات الاحتلالية التي تعرض لها ، من حروب صليبية إلى الاحتلال التركي والعثماني ، الى الاحتلال الفرنسي هذا الأخير الذي مارس أبشع أنواع الاستغلال المادي والفكري ، وأدت إلى رواج الفكرة وانتشارها بصورة فضيعه بين أفراد الطبقات الشعبية المغلوبة على أمرها ، للفرار من مشاكل الحياة اليومية المؤرقة من جهة ، واتخاذها من جهة أخرى وسيلة "لاعادة التوازن النفسي ، والتخفيف من حدة الاحباط والصراع "(١) . الذين تعانيهما ، لأن عملية الازاحة التي يرى فيها الانسان الشعبي هروبا مؤقتا ، مادام يعتقد أن نصيبه من البؤس والشقاء مقدر له من قبل قوى عليا خارقة ، وليس باستطاعته أن يقوى على رد قضائها ، هي الوسيلة الوحيدة للرضى النفسي ، والاطمئنان الروحي .

ومن هنا ارتبط الفهم الشعبي لهذه الفكرة بمفاهيم الاستسلام والخضوع والرضوخ ، ورسخت في ذهنه عقيدة " القضاء والقدر " والايمان بالجبرية ، عوض الكفاح من أجل الحياة السعيدة ، واتخاذ دور إيجابي في الحياة ، سواء فيما يتصل بالجانب الدنيوي ، أو الجانب العقائدي ، والدفع من العزائم ، وحث الهمم ، كما حث على ذلك الدين الاسلامي الحنيف ، في أكثر من مناسبة على التفاني في العمل ، ففضل المؤمن المجاهد الكادح على المؤمن القاعد ،

---

(١) فاطمة حسين المصري ــ الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري ") ص ٢٢٩ .

يشد بهم أزره في رحلة العطاء والموت، وهم "فرقة نصرة علي الحوات".

إذن يعتقد "علي الحوات" في رحلاته المتتالية إلى القصر، أن الأقدار وحدها، هي التي تحرك مصيره ومصير سمكته وسكان السلطنة جميعاً، سيما في رحلته الأولى، التي قلنا عنها إنها تمت خارج وعيه، إنما هو قدر محتوم، وقضاء نافذ، كتب عليه، ولا سبيل إلى مناقشته أو رفضه لأن الأقدار هي التي تدبر تحركاته وتصرفاته منذ لحظة النذر الأول، وأنها وحدها التي تقف وراء كل صغيرة وكبيرة يقوم بها.

فيتخذ بذلك هذا المفهوم معنى الاقتناع التام بوجود قوى عليا مبهمة أوكلت لها مهمة اختيار شخص "علي الحوات" ليكون البطل الفعلي، الذي يقوم بكشف، زيف القصر وطغيانه، وتصبح الظاهرة الشعبية عملية جمالية في حد ذاتها، استطاعت أن تساعد في تطور الأحداث وتنوعها، وتوتر الخط الدرامي في الرواية، فلم تكن هذه الاعتقادات عبئا على البناء الروائي، إنما اضحت وسيلة للربط بين الأحداث، وأداة لتطوير الصراع، وفيها تتحدد البطولة الرمزية في شخص "علي الحوات".

والاعتقاد الشائع الذي بررت وجوده، الأفكار الشعبية كقوه فاعلة في الحياة وسيرورتها، ارتبط بتطور الأحداث الروائية منذ بداية الرحلة، مستمداً جذوره من هذه الأفكار، تتأرجح مرة بين اليقين الواضح في وجود قوة عليا تفوق قوة البشر، وهي المسؤولة مباشرة عن كل تصرفاته، بين الشك الارتيادي غير المتوقع، الذي يكون بمثابة جزء وسط كومة من القوى المتصارعة، أحدها يرتبط بارادة شريرة، والثاني بارادة خيرة، والبطل في كلا الحالتين تائه بين هذه وتلك، فهو من ناحية حبيس التقاليد والعادات البالية، التي تثبتها الاخلاقية المتداولة، ومرة حر طليق، يمتلك قليلا من الحرية، تؤهله

مستقبلا لتحمل المسؤوليات، هي خطوة أولية للتخلص من خوف المجهول ،الذي مهد له "الطاهر وطار" حين أعلن على لسان "علي الحوات" مسؤوليته الكاملة لاعلان بداية الرحلة الشاقة.

" فعلي الحوات" مقتنع كل الاقتناع ومعه بعض أهالي القرى السبع أن ثمة شيء تدبره الأقدار، ما هو الشيء ؟ لا أحد يعلمه، لكنه مستعد – رغم مايصيبه من مكروه – ليركب المخاطر من أجله، والتضحية في سبيله، بكل مايملك، " هنالك شيء تدبره الأقدار ينبغي أن نساعد جميعا على تحقيقه " (١) ليتحول مفهوم الاعتقاد من فكرة الرضوخ إلى الأمر الواقع، الى الأكثر من ذلك، إلى إشهار سيف الارادة الانسانية في وجه الاستبداد، والعمل بكل قوة على تجاوز الصعوبات.

ومن هنا جاءت محاولاته لاختراق القشرة الخارجية للوضع المتأزم وحسم الشبكة المعقدة التي تنظمه، أهم اعلان يمتطيه البطل، ليؤكد "أنه لا سلطان في السلطنة إطلاقا، وأن اللصوص وحدهم، هم الذين يسيرون الشؤون" (١) :

إن العلاقة القائمة هنا بين الفكر الثوري المتحرر، والفكر الاستبدادي المتعفن، مرتبطة عبر مراحل انتقالها بفكر أسطوري متوارث، يئس أهالي القرى السبع من رفضه، أو نقده على أقل تقدير، لاستحالة حصول زواج طبيعي بين الأسطوري والثوري، فالأول يدعو إلى الخلق والابداع، والتحول والتقدم، ولكن عن طريق قوى غيبية فاعلة في الأحداث، في حين نجد أن الثاني يدعو هو الآخر الى التغيير والتحويل، لكن بقوة حقيقية، هي قوة البشر، الرافضة لكل أنواع الخضوع والاستسلام.

---

(١) الحوات والقصر ص: ٢٥.

(٢) الحوات والقصر ص: ١٥١.

ولهذه الصلة المتنافرة القائمة بينهما ، ارتكزت فكرة المغامرة عند "علي الحوات" ، لتكون بديلا حقيقيا بسبب الانتكاس الذي جثم على صدر الأهالي ، لأن جدلية الصراع القائم بين الفكرين ، هو نتيجة طبيعية طعمته بها الأفكار الجبرية ، فحجبت التغيير الثوري عن مساره الحقيقي ، وتحول الفكر الاعتقادي إلى أداة قهر واستغلال ، مشكلا على هيمنة احدى القوتين ، اما قبوة الغيب ، عبر الذهنيات المتحجرة ، أو عن طريق قوة القمع ، التي تشجع انتشار التفكك والضياع .

إن التحول التاريخي الفعلي ، هو نقطة الصدام الكبرى القائمة بين الفكرين ، حيث تجلت مزاياه بالدرجة الأولى عبر موقف القرى السبع من علي الحوات" ، كنقطة أولى ، وثانيهما موقفها من القصر ، كنقطة ثانية لصالح الالتحام حول هدف واحد ، بعد أن تجلت الحقيقة ، وهذه الحقيقة بدون شك " لا تساعد القصر على مواصلة التدجيل أو مواصلة الارهاب ، أو تشتيت السلطنه" (١) . بقدر ما تعطي وعيا اجتماعيا ، وتدفع إلى اتخاذ موقف إيجابي ، يعبر عن قرار بديل ، ونقيض لقوى غير موضوعية خارقة ، وضعت الأهالي في وضع العبد المندهش المرتعب .

إن عمق المسألة هنا لا يكمن في المفاضلة بين الفكرين ، بل في السعي إلى فهم آلية الاعتقاد السلبي والايجابي ، كمحصلة للقيم الصحيحة والرفيعه ، وتمثله كجزء من شرطنا التاريخي والاجتماعي ، لأن الارادة الشعبية المكبلة بقيود الاعتقادات الغيبية " تعطي الفعالية الموضوعية لقوة القمع ، المسلحة بفكر أسطوري عبودي "(٢) وتضمن لها الاستمرارية الدائمة ، وتصون وجودها ، عبر ممارسات متعددة ، في كل الميادين .

---

(١) الرواية ص٥٤ .

(٢) خليل أحمد خليل ـ مضمون الاسطورة في الفكر العربي ص١٩٣ .

والتأثير الكبير للفكر الشعبي ، أعطى " علي الحوات" صورة مشرقـــة ، لمفهوم البطولة ورمزيتها ، سواء على مستوى أحلام الأهالى ، فى الخروج مـــن دائرة الاضطهاد ، أو على مستوى واقعه المعاشي هو ، فمدلول البطـــل الرمز الذي تختزنه ذاكرة الأهالى ، يشكل موقفا إيجابيا ، فى سلسلة المواقـف الكثيرة ، التى حلمت بها من قبل أن يظهر " علي الحوات" ، وهمها أن ترتسم فيه صورة المجتمع المثلى ، فتكسبه مواصفات خارقة ، تقربه أكثر من الرمز ، لهـــذا وقفت بجانبه ، لا تريده أن يموت أبدا ، انها تريده أن يبقى حيا بينهـــا ، يتوالد ويستمر تتغنى به ، وترنو إليه فى سرائها وضرائها .

لذلك نستنتج بأن الرمز والبطل متلازمان ، لا يمكن الاستغناء عنهما ، ومن هذه الفكرة ، انتشرت المقولة الشعبية التى مازالت تتداول إلى يومنا هـذا وهى أن " البطل لا يموت" ، ومعنى ذلك أن عدم الموت إنما هو اتصال زمني للأحداث ، أحداث لا تنتهي ، ومعناه أيضا ، قدرة المرء على مواجهة الأقدار ، والقوى الخارقة التي تهدد كيانه .

ولعل من بين التداعيات غير المباشرة ، التى أسهمت فى ترسيـــخ الفكرة نفسها في ذهن " علي الحوات" وقلبه ، وفي ذهن الأهالي وقلبهـــم ، هو عندما رآه جميع أهل قرية "التصوف" فى منامهم ، "رأوه كلهم فى ليلـــة واحدة ، و ربما في لحظة واحدة ، لم نستطع أن نصل إلى تفاصيل الحلـــم ، وكل ما تمكنا من استنتاجه ، أنهم ربما رأوا رأس علي الحوات تحوم ، وعليها تـاج نوراني عظيم " [١] كما أخبره بذلك ممثل القرية ، ليزداد إصراره على التحـــدي ورفض كل المساومات التي قد تغير مساره التحرري الذي جاء من أجله .

وهنا نصل الى احدى خصائص المعتقد الشعبى ، التى تعمل علـــى

(١) الحوات والقصر ص ١٥٢ .

تطوير الحدث الروائي ، وصياغته ضمن إطار متجانس ، يفتح على المخيلة الشعبية بابا واسعا من الاحتمالات الممكنة الوقوع، حتى لو استحالت امكانية وقوعها في الزمن الحاضر ، فان المستقبل — سواء كان قريبا أم بعيدا — كفيل بتحقيقها ، لأن نظرة الانسان الشعبي الى الحلم، باعتباره حقيقة تنبؤية طبيعية ثابته، تغذيها الرغبة الملحة في معرفة الأحداث والتنبوء بها قبل وقوعها ، فهو وفقا لهذا التصور لا يعكس الحقيقة اليومية التي يعيشها ، بقدر ما يتطلع الى مستقبل مشرق، يتوافق وطموحاته المشروعه، في الأمن والازدهار .

ومن هذا المنطلق اعتمدت "الحوات والقصر" توظيف الحلم ،لضرورة فنية ، استدعت الكاتب للوقوف على تجليات المعتقد الشعبي من جهة ،والوقوف على النتيجة المنطقية التي تحرك الأحداث ووقائعها ، لايجاد المعادل الموضوعي ، في محاولة الخلاص الروحي والمادي ، للحالة النفسية التي يعيشها أهالي القرى السبع، وهو الجانب الايحائي في تفسير الأحلام، حيث يجعل الحياة أكثر احتمالا ، ويعطي القدرة على مواصلة العيش فيها ، والتشبث بها ، وهو هنا — الى جانب هذا — يقوم بدور التنبوء بالنهاية القدرية للأحداث، وبالخط الذي سيسير فيه البطل .

ولأن ما يراه النائم في رؤياه، لابد أن يتحقق على أرض الواقع، فتأتي الأحداث الروائية ، تفسيرا واقعيا لمجموعة من الرموز، التي تكون في مجملها مجموع العناصر التي يتكون منها الحلم، فيتحدد الخط العام الذي تسير في مجراه الأحداث منذ البداية ، فيوحي بتأكيد العلاقة الروحية الحميمه بين الانسان والغيب، ويرتقي الحلم الى مقام الرؤيا ، وهو ما حدث فعلا ، وتأكدت صيغه في نهاية القصة، حيث ارتفع "علي الحوات" في نظر القرية الى مرتبة السلطان .

ان الاستعانة الطبيعية بالأحلام والرؤى التى تتراءى للانسان فــي منامه ، لتطعيم " الحوات والقصر " بالوسائل الجمالية الممكنة ، هى نفسهــا التى تزخر بها الآثار الشعبية وخاصة منها السير الشعبية العربية ، فتكشــف للبطل عن بعض الحقائق قبل وقوعها ، وتتنبأ لظهور البطولة الخالدة ، مثلمـا هو الشأن فى سيرة " سيف بن ذي يزن " وسيرة "عنتره بن شداد " وغيرهما .

ونعتقد أن التصور الشعبى لهذه الظاهرة ، كما يحدده المعتقــد الشعبى ، لعب الدور نفسه فى مجال فهم الرواية ، من حيث التنبوء والتمهيــد للأحداث قبل وقوعها ، والا كيف نفسر ظاهرة الحلم الجماعى المشترك الــذي رآه أهل قرية "التصوف" فى ليلة واحدة ، ان لم نقل فى لحظة واحدة ! نعــم ، " انهم احبوا على الحوات ورفعوه الى مرتبة الأنبياء ، وهناك من يرى فيــه أصل النور الشعشعانى "(1) لأنه جاء ليفهم به الناس عصرهم ، جاء ليكشــف بطبعه الخير ، وبقلبه الكبير ، سر الأسرار لكافة الرعية ، لقد احتفظوا به فــي قلوبهم ، حلما كبيرا ، وسرا عظيما .

والحد الفاصل بين الحلم كمادة تعبر عن سياق نفسى غيــر ارادي ، والحلم كظاهرة اعتقادية شعبية ، تعبر عن حالة الذات النفسية على ما هــي عليه فى الواقع ، هو الحد الفاصل نفسه بين مجموع الحوادث المتصلة ، التــي تشكل البناء الفنى المتكامل للرواية ، سواء ما تعلق بالوقائع التى يقوم بهــا "على الحوات" ، أو بالتى يمارسها الأهالى ، وهى واحدة فى كـــلا الحالتين ، لا يمكن فصلها عن بعضها البعض.

لأن المنحى الأسطوري الذي تقدمه صورة الحلم ، يعبر فى قراره عــن حلم موجود ، يحمله الانسان فى كل عصر ، وبالذات فى لحظات التشتت والضياع

وهو الى جانب هذا يجسد حلم الانسان التعويضي ، لعجزه أمام الفهم الحقيقي لمستقبل غامض، وهو بداية البدايات نحو التغيير المنتظر، عن طريق استجلاء العناصر المكونه له، قصد الوصول الى المعنى الخفى الذي يحمله ، وتنظيم هذه العناصر فى إطار مختلف عن ذلك الذي فرضه الواقع نفسه منذ البداية، وبالتالي تغيير الأهمية التى منحاه إياها ، قصد استخراج كل دلالاته العميقة التى يرمى اليها ٠

ويمكننا القول بأن استعانة " الطاهر وطار " بالحلم، باعتباره حقيقة تنبؤية بالمستقبل ، أضفى على الحدث الروائى جوا من المتعة الفنية ، وعمل على ربط مستويات الفعل الدرامى بين الأشخاص ، وعلى اظهار درجة تأزمها ، وأضحى من جهة أخرى ، بمثابة الرابط بين الحاضر والماضي ، وأيضا بين الحاضروالمستقبل ٠

لهذا نقول بأن الحلم أصبح ذا قيمة أساسية ، وله دور جوهري في عملية البناء الروائي ، وليس دورا خارجيا من وشي الصنعة ٠

وهناك قضية أخرى تضاف إلى مجموع القضايا الأساسية التى تشكل أحد محاور المعتقد الشعبي ، ولعبت دورا بارزا في تقديم صورة واضحة ومكتملة عن الجو الداخلى الذي يسود أطراف الصراع داخل الرواية ، وهى ظاهرة " الاعتقاد فى الأعداد الفولكلورية " ، التى تكتسب دلالات خاصة فى الفكر الشعبى ، وترتبط ارتباطا وثيقا بمجريات الحياة اليومية التى يحياها الانسان ، وقد اولاها التفكير الشعبى شأنا كبيرا ، على الرغم من أن الأعداد ليست كلها فى درجة واحدة من الأهمية ، ومرتبة واحدة من التأثير ٠

ولعلنا نجد الأعداد الأكثر شيوعا عند الطبقات الشعبية هى ، واحد ، ثلاثة ، وأربعة وسبعة ، وعشرة ، وتسعة عشر ، وعشرين ، وأربعين ،

وسبعين ، وسبع وسبعين ، ومائة ، وألف ٠ وهي أعداد ذات أهمية كبيرة أكثر من باقي الأعداد الأخرى ، وحتى من بين هذه الأعداد نجد أيضا ما هو أكبر شأنا من غيره من الأعداد ، مثل العدد ثلاثة ، وأربعة ، وسبعة ، وربما تكون هذه الأرقام أكثر الأعداد ورودا في المعتقد الشعبي ، وأكثرها شيوعا ٠

وكما هو الشأن بالنسبة " للحوات والقصر " فانها حاولت أيضا أن تسلط الضوء على هذا الجانب الاعتقادي ، وأولت اهتماما بالغا لمثل هذه الأعداد ، وكان حضورها شديدا ، يوحي في أكثر ما يوحي ، إلى وحدة المنطلق والمنتهى ، الذي ترمي إليه الرواية ، وأنها بحق رواية شعبية ، شكلا ومضمونا في محاولة لوضع الفعل الابداعي في متناول عامة الناس ، ولعل مصدر هذا الفكر ، يرجع بالأساس الى ما توارثته العامة ، وجبلت عليه ، فهو منها واليها ٠

فالعدد " واحد " في الاعتقاد الشعبي ، يفسر على أنه دليل على التفاؤل ، فان " أول " الأشياء غالبا ما يكون رمزا للتفاؤل ، على عكس ما يعتقد البعض أن " آخر " الشيء يوحي بالخطر ، ولعل محتويات هذا الفهم للرقم " واحد " في الفكر الشعبي ، أدى ببعض الأهالي في قرية "التحفظ" إلى الاعتقاد بشرعية وجوده ، كأداة فاعلة في الأحداث ، وتأكدت صيغته الفنية ، عندما أعلن "علي الحوات" أمام الملأ أنه سيدخل القصر — رغم ما يصيبه من أذى — ليقدم لجلالته أحسن سمكة يصطادها من وادي الأبكار ، فاستبشرت قريته هذه الخطوة ، بعدما كانت قد عارضتها من قبل ، وباركتها بكل شجاعة ، باعتقادها أن هذه هي المرة الأولى التي يدخل فيها أحد الرعايا قصر السلطان ، فكانت الرحلة فاتحة عهد جديد بالنسبة للقرى السبع ، اذ لم يجرأ أحد من الرعية على دخوله ٠

وبذلك تكون قرية "التحفظ" القرية الأولى التي سمحت لنفسها

باقتحام المحضور ، ومنها كانت الانطلاقة الحقيقية ، لأنها أنجبت البطل "علي الحوات" الذي سيكون له وزن كبير على مستوى تصحيح المسار الديموقراطي الغامض، واستبداله بآخر ، فكانت الرحلة إذن الأولى من نوعها ، وهي التي ساعدت على هدمه ، بعدما اكتشف "علي الحوات" زيفه وطغيانه ، فلولا محاولة اقتحامه للقصر ، ما استطاعت الرعية أن تتوحد لمواجهة الظلم ، وكأن " الطاهر وطار " يحاول أن يجسد فهم الفكر الشعبي لهذا العدد ، بمحاولة إعطائه بعدا رمزيا دراميا يعمل على تطوير الأحداث، فالتغيير كان من البدء ، مع أول لحظة رفع فيها "علي الحوات" صوته بالنذر ، والخطأ أيضا كان من البدأ ، من اليوم الأول ، الذي سمح فيه القصر "لعلي الحوات" بالظهور .

أما جماليات التوظيف الفني للعدد "ثلاثة" فانها أخذت هي الأخرى بعدا دراميا فى صياغة الحدث الروائى ، ويلاحظ فى هذا العدد أن الفكر الشعبى ، يعتقد أنه يوحي بعدم الاكتمال ، والنقص، فيكسب المعنى المراد توضيحه حساسية عدم النضج ، وأنه قاصر على أن يؤدي وظيفته ، على الرغم من أنه يوحي بالكثرة ، فان إخوة "علي الحوات" الثلاثة (سعد ومسعود جابر) الذين يجسدون الشر المنتشر ، بكل ما توحي بهالكلمة ، لم يفلحوا في كسب الرهان ، ولم يستطيعوا مواصلة التدجيل ، رغم أنهم يرمزون للكثرة (كما يقول النحاة العرب كل عدد يتجاوز الاثنين فهو يدل على الجمع) ، الا أن ذلك لم يكن كافيا لايقاف البطل غن مواصلة الرحلة .

كما أن رحلات " على الحوات" الثلاثة المتتالية الى القصر ، لم تكن هى الأخرى كافية لهدمه ، رغم كثرتها ، إلا عندما أضيفت اليها الرحلة الرابعة والأخيرة فى نفس الوقت، فاكتملت بذلك المسيرة ، وتحقق النصر النهائى .

إذن فالرقم " أربعة " Cardinal الذي يقابل في حساب الأعداد الغولكلورية الرقم "ثلاثة" يمثل النضج والاكتمال ، ويوحي بالقوة ، وهو ما عبر عنه " يونغ Jung " بالمندلة " [1] كما نجد لهذا الرقم معان عديدة توحي كلها بالاكتمال ، حيث نجده في المسيحية مثلا يجسد تشكيل الفضائل الأربعة المميزة للمسيحي عن غيره وهي : العدل ، الفطنة أو التبصر ، القناعة ، القوة أما عند المسلمين ، فان الرباعي ، أو العدد "أربعة" يلعب دورا هاما بارزا فالخلفاء الراشدون أربعة ، ومذاهب الفقه أربعة ، و"أهل العباءة" عند الشيعة أربعة : علي ، وفاطمة ، والحسن ، والحسين ، يتوسطهم الرسول صلى الله عليه وسلم في نقطة المركز وحتى في مجال العلوم المتعددة ، فان الانسان إذا ما أراد أن يصف الأفق بكل أبعاده أو أقطاره ، فانه يعمد إلى تسمية أقطار السماء الأربعة ، فهناك دائما أربعة عناصر ، وأربع صفات أولية ، وأربعة ألوان ، وهكذا .

ولعل صفة الاكتمال هذه التي تحمل معانيها العدد "أربعة" هي التي أوحت إلى الكاتب باستعمال جمالياتها في بناء الرواية ، وفي خلق جو من التفاعل الايجابي بين مختلف العناصر التي تتكون منها الرواية الحديثة ، فبالقدر الذي جسدته رحلات البطل الأربعة المتتالية إلى القصر ، بسقوطه في المرة الأخيرة ، بالقدر الذي حاولت فيها القرى السبع أن تتخذ من رحلته

---

(١) وتعني "المندلة" عند " يونغ" "با لدائرة السحرية" وهي ترمز إلى المركز أو الهدف ، ويعبر عنه رمزيا بالدائرة ، أو المربع أو الرباعي ، كما يعبر عنه بالأشكال المتساوية للعدد أربعة وأضعافه ، أما المندلة المضطربة فهي كل شيء ينحرف عن الدائرة أو المربع أو الشكل الذي يكون عدده الأساسي عددا آخر غير العدد أربعة أو أضعافه .

انظر تفصيل ذلك في كتاب : كارل غوستاف يونغ ــ "علم النفس التحليلي" ــ ترجمة : نهاد خياطة ــ ص ٢٥ ومابعدها .

"الرابعة" رمزا للتكامل والاكتمال النضج الفعال عندها ٠وعند "علي الحوات" ومده بيد المساعدة اللازمة ، لأنها تدرك يقينا ، أنه لم يعد هناك مجال متسع للقصر لمواصلة التدجيل ، وأن الوعي الحقيقي قد اكتمل نضجه ، باكتمال الدورات الأربع للبطل ، من سريته إلى القصر ، مرورا بالقرى المجاورة ، في شكل لولبي ، يوحي بالحركة الدائرية من أجل التقدم إلى الأمام ، وفي محاولة لتأكيد عمق الدائرة الاجتماعي ، وعمق الصراع الداخلي ، الذي يحدده الاتجاه العام للأحداث وتشابكها ٠

وهناك أيضا العدد الفولكلوري "سبعة" ونعتقد أنه أكثر الأعداد شيوعا وانتشارا بين الطبقات الشعبية ، وأكثرها ورودا في المعتقدات ، إن لم نقل جلها ، فلا تكاد نجد إلا الرقم نفسه يتكرر في جل الطقوس الدينية ، والممارسات السحرية ، والحكايات الشعبية والخرافية والأساطير ٠

وقد يرجع هذا الاعتقاد إلى وجود تطابق ضمني بين بعض الممارسات الشعبية ، وبعض النشاطات الانسانية ، التي ارتبطت بهذا الرقم ، ويمكن القول هنا بأن الاعتقاد المرتبط بالعدد " سبعة " ورد ذكره أيضا في الكتب السماوية ، والحكايات العالمية ، وأول ما يتبادر للذهن أن لفظ "سبعة" يكاد يتكرر بشكل ملفت للانتباه في معظم اللغات القديمة بنفس الشكل والنطق أحيانا أخرى [1] ، وفي معظم الممارسات الانسانية ، منذ أقدم العصور ، فلروما مثلا الروابي السبع ، ولليونان الحكماء السبعة ، وللموسيقى الطبوع السبعة ،

---

(١) وحتى من جانب اللفظ نفسه ، فاننا نلاحظ أيضا انه يتكرر في كثير من اللغات ، مثل العربية ، فنجد في اللاتينية Septem وفي السريالية شبتو وفي العربية "شقعا" وفي الانجليزية Seven وفي الفرنسية Sept وفي الاسبانية Seite وهكذا ٠

وفى المسيحية الأسرار السبعة، وفى تاريخ الحضارة البشرية العجائب السبع ، وهكذا دواليك.

أما فى تاريخ الديانة الاسلامية، فاننا نجد الرقم " سبعة " يتكرر بشكل مكثف وواسع، فقد ورد ذكره فى القرآن الكريم أكثر من غيره من الأعداد ، حيث ترد د أربعا وعشرين مرة، لم يستطيع أي رقم آخر أن يقترب منه، فالسموات السبع والأراضى السبع، والمثانى السبع، والبقر السمان السبع والعجاف السبع ، التى رآها العزيز فى منامه، والسنابل السبع ، وأبواب جهنم السبع، الى آخره،

كما يتكرر أيضا فى كثير من الطقوس الدينية فى الاسلام، حيث نجد على سبيل المثال ، الطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبه ، والسعى بين الصفا والمروة سبع مرات، والرمى بسبع حصيات، وهلم جرا .

وحتى من جانب المعتقدات الشعبية ، والممارسات الطقوسية المختلفة ، نجد العدد الفولكلوري "سبعة" يلعب دورا بارزا ، فى قيام اطار متجانس من نشاطات السحر والشعوذة .

فكثيرا ما حملت لنا الأساطير الشعبية ، والحكايات الشعبية والخرافية ، صورا متنوعه وغنية ، يقوم فيها العدد "سبعة" بدور هام، قد يكون الى حد ما ، مشابها لما يقوم به الشخوص، من حيث الأهمية القصوى التى يلعبها فى اطار تطور الأحداث وتأزمها ، "فللغول" مثلا التى حاربها "على بن أبى طالب" سبعة رؤوس ، وهو ما جعله يجد صعوبات جمة فى التغلب عليها .

كما نجد عند السحرة ايلاعا كبيرا بهذا الرقم، فبه يستظهرون عزائمهم، وعن طريقه يؤتون الحكمة ، وبه يسيطرون على الأرواح والجان ، فحتى يبطل مفعول السحر لابد على المسحور مثلا أن يتخطى مجمر النجوم سبع مرات،

وحتى تلد العاقر لابد عليها أن تزور مقام ولي من الأولياء ، سبع أسابيع متتالية أو تتناول بعض العقاقير الشعبية المستحضرة خصيصا لهذا الغرض لمدة سبعة أيام ، وهكذا دواليك ، فما نلاحظه يوميا من ممارسات طقوسية ، التي من المؤسف حقا أن نراها تنتشر بشكل فظيع في المجتمع العربي بصفة عامة ، والمجتمع الجزائري بصفة خاصة ، في عصر الاختراعات العلمية ، والاكتشافات الطبية .

ولا نعتقد أن "الطاهر وطار" اصطنع توظيف هذا العدد الفولكلوري ، بقدر ما هو تعبير حقيقي عن البيئة الشعبية ، التي نشأ وترعرع فيها الكاتب ، وتعبير من جهة أخرى ، عن الاطار المكاني الذي تدور فيه احداث الرواية التي تعتبر امتدادا طبيعيا لطبيعة الحياة نفسها التي يحياها المجتمع الشعبي الجزائري ، ويجعلها أقرب إلى الملتقي ، واكثر رتباطا بمستويات البنية الاجتماعية ، أو كما عبر عنها "غارسيا ماركيز" بأنها عبارة عن "استعراض مكثف للواقع"(١) ، وما على الكاتب الا أن يعبر عن هذا الواقع بصدق ، وبكل ما يزخر به ، دون تزييف أو تحريف .

من هنا امتازت الرواية ببعدين متكاملين ، يتمم احدهما الآخر ، البعد الأسطوري ، الاعتقادي الذي يحدد علائقه العدد الفولكلوري "سبعة" وباقي الأعداد الأخرى ، والبعد الواقعي ، المرتبط بالبناء الرمزي لأحداث الرواية وشخوصها ، وكلاهما امتزاج لمكونات الثقافة الشخصية للكاتب ، والاطار الثقافي العام ، الذي تمارسه الفئات الشعبية في المجتمع .

---

(١) بلينو ميندوثا "غابريال غارسيا مراكيز رائد الواقعية السحرية" ترجمة : عبد الله حمادي _ المؤسسة الوطنية للكتاب _ الجزائر ١٩٨٣ _ ص٧٩ (القول مأخوذ من حوار أجراه صاحب الكتاب مع غارسيا ماركيز) .

ومن أهم ما احتوت عليه المضامين الروائية للعدد "سبعة" هو عـدد القرى التى تمثل مجموع السلطنة ، وعددها " سبعة" والتى نرى أنها ترمـز الى سنوات الثورة المسلحة السبعة ، التى كانت تمثل كل سنة فيها وعيا اضافيا يؤدي الى قمة الهرم ، وهو الاستقلال الجزائري فى سنة ١٩٦٢ ، وهو ما تحاول الرواية حمله من خلال قوة تنامى الوعى وتطوره ، بين القرى السبع ، التـى كانت تمثل بالنسبة "لعلى الحوات" محطات للوعي الاجتماعي ، ومايبين أيضا تطور هذا الوعي عبر سنوات الثورة التحريرية ، وكذا داخل القرى السبـع ، من خلال الالتحام الشديد ، والالتفاف القوي بين الأهالى ضد القصر ، كما كانت تفعله من قبل الجماهير الشعبية ، التى احتضنت الثورة ، وأمدتها بالنفس والنفيس ، من أجل إخراج المستعمر الفرنسي ، وهو ما تحقق فى كلا الحالتين .

ومما لا شك فيه أن الرواية تنطلق فى بنائها العام للأحداث ، من هذه الفكرة المحورية ، فما يلاحظ من تكرار للرقم " سبعة " الا وله علاقة من قريـب أو من بعيد ، بهذا المفهوم ، وكل تفكيك لأبعاده الدلالية يقربنا منه أكثـر مما يبعدنا عنه .

فبعد أن غادر "علي الحوات" قريته فى اتجاه القصر ، انتشر الخبـر بسرعه داخل السلطنة ، فتكونت" فرقة نصرة على الحوات" التى تضم سبعـة شبان ، ليمثلوا التحام القرى السبع القوي حول "علي الحوات" أو بتعبير آخـر التحام الشعب الجزائري حول الثورة المسلحة واحتضانه لها ، ممثلا من مختلف الطبقات الاجتماعية ، مستفيدين فى الرواية بالعلم (من خلال اكتشافاتـه وانجازاته) ، ومسترشدين بايقاعات الفنانين (عازف الناي وصاحب الربـاب والطبل) ، ومهتدين بنبوءات الكتاب وآرائهم (أصحاب الرقاع والقلم والـدواه) ومستنصرين بمحاربين أشداء (حاملى البنادق والنشاشيب والسيوف والرايات) فالكل مجند لنصرة " علي الحوات" ، والدفاع عنه .

وهناك الوفد الذي شكلته القرى السبع ، لتسهيل مهمة " علي الحوات" أثناء رحلته الثالثة ، يتكون هو أيضا من سبعة أعضاء ، وهناك الخطباء السبعة ، الذين تعاقبوا على المنصة ، أثناء زيارته لقرية "بني هرار" لالقاء كلمة الترحيب "لعلي الحوات" وسمكته وهناك الكثير من هذه الصور الجمالية ، التي توضح العلاقة الحميمة التي تربط "علي الحوات" بالأهالي ، نفس العلاقة التي كانت قائمة بين طبقات الشعب الجزائري ، والثورة المسلحة أثناء الحرب التحريرية ضد المستعمر الفرنسي .

وكأن "الطاهر وطار" أراد أن يؤكد بأن الجماهير الشعبية متى وجدت طليعة قوية وفاعلة ، وقادرة على قيادة المسيرة الثورية ، واخراج الشعب من بؤسه ، وحالة الدمار التي تمزقه ، فانها تدافع عنها بقوة ، وتساندها بكل الوسائل ، وتحتضنها بكل ما أوتيت من قوة ، وهي إحدى رموز الفكر الشعبي الخلاق . التي وجد فيها الكاتب وسيلة للتعبير عن روح الالتحام ، التي تجسدها عبقرية الشعب .

والأمثلة عن هذا المضمون الرمزي للعدد الفولكلوري "سبعة" في الرواية ، متعددة ومتنوعة غير أن بعضها ــ كما تراه العقلية الشعبية الميالة إلى أسطرة الواقع ــ اتخذ معان أخرى ، فارتبط في حالات كثيرة بالجانب الرمزي للعدد في حد ذاته ، فأوحى مرات عديدة عن الكثرة المبالغ فيها ، فاذا ما أراد شخص أن يخبرك عن زيارات عديدة قام بها لبلد ما ، أو لشخص ما ، فانه يذكر العدد " سبعة" دليل الكثرة ، وما أكثر هذا النوع من الخطابه في التعبير الشعبي ، وما أكثره أيضا في "الحوات والقصر" ، " فعلي الحوات" كان يتعرض في كل مرة الى تعسف المراكز السبعة ، للتفتيش قبل دخوله القصر ، مما يوضح ضخامة ما كان يعترضه اثناء تأديته لنذره ، وما يعترض المرء في حياته اليومية من حواجز بيروقراطية ، تضعها الادارة في وجهه ، وما

المراكز السبعة إلا وجها من أوجه البيروقراطية التي تسيطر على أجهـــــزة الحكم العربية ·

ولا يقتصر الأمر هنا على العدد "سبعة" وما يحمله من معاني الكثـــرة العددية" فان أعدادا أخرى توظف أيضا لتأدية نفس الغرض يأتي بهـــــا المتحدث من أجل المبالغة في وصف الشيء المراد تبليغه ، أو لفت انتبـــاه المستمع أو القارئ إلى ضخامة الشيء أو كثرته ، أو قوته ، أو سرعته ·

والانسان الجزائري شأنه شأن أي فرد في المجتمع العربي عامة ، يلجأ إلى مثل هذا الوصف ، كأن يقول المتحدث واصفا معركة ما ، أنه سقط فـــي صفوف العدو سبع وسبعون قتيلا أو تسع وتسعون ، أو مائة وخمسون ، وهكـــذا دليلا على الكثرة العددية ، فتتنوع الأرقام ، ولكن يبقى العدد الصحيح غيـــر معلوم في كل هذا وذاك ·

والمعروف أن الحكايات الشعبية والخرافية تستخدم هذا الأسلـــوب في تضخيم الأشياء واعطائها نوعا من الغرائبية والمبالغة في الوصف ، فعلـــي بن أبي طالب باستطاعته أن يقضي على مائة وخمسين من أعدائه بضربة واحدة من سيفه ·

وهو ما نلحظ رمزيته في بناء "الحوات والقصر" عندما اصطاد "علـــي الحوات" في اليوم الأول سمكة تزن عشرين رطلا ، وفي اليوم الثاني أخرى تـــزن أربعين رطلا ، وفي اليوم الثالث أخرى تزن سبعين رطلا ، وبها تسع وتسعـــون لونا ، واتجه بها إلى القصر ، لكنه عوقب بدل أن يجازى ، فالبعض يقول بـــأن جلالة السلطانة أمرت بجلده ، سبعمائه جلده ، والبعض الآخر يقول بأنهم أدخلوه مغارة عمقها ألف متر ، وعرضها ، متر واحد ، والبعض الآخر يقول إن الأعـــداء الذين لهم سبع وسبعون صفة ، وينطقون بسبع وسبعين لغه ، هم الذيـــــن

طعنوا قلب الخير والبراءة .

وقد كشف "علي الحوات" ما لم يستطع واحد من الرعية كشفه منذ تسعة وتسعين سنة ، كما كشف إخوته الثلاثة عن نواياهم ، فأخوه " سعد " خنق جدته أم أمه باصبعين ، وفي وسعه أن يخنق سبعة من أهالي قرية "التحفظ" بين واحدة ، وهذا الشاب من قرية "الحظة" عكف على اختراع دواء خلال مدة تسعة وتسعين شهرا ، بامكانه أن يضع الرجل في مقام مائة رجل ، وهلم جرا .

كما حاول الاستفادة أيضا من إيحاءات الرقم "ثمانية" وانعكاسات ظلاله على الأحداث الروائية ، فيذكر أن السلطان نجا من محاولة اغتيال في اليوم "الثامن" أثناء رحلة صيد في غابة الوعول ، لنتساءل عن دور هذا العدد ومدى الاستعانة به ، علما بأن "الطاهر وطار" يعلم جيدا أن أيام الأسبوع سبعه ، ما في ذلك شك . وباستطاعته أن يذكرنا بأن محاولة الاغتيال تمت في اليوم الأول من الأسبوع الثاني ، من توليه الحكم في السلطنة ، ولكنه عدل عن ذلك ، انطلاقا من التفسير الذي نهتدي اليه هنا ، والمستند إلى ما قدمه علماء النفس في تفسير الأحلام . من أن الرقم "ثمانية" هو رمز للحكمة ، وهو يعني أيضا ، الانصاف ، والعدالة ، والتسامح ، والاخلاص ، وكأن نجاة السلطان في اليوم الثامن ، من محاولة اغتيال توحي في أبعادها الدلالية ، بأنها كانت عدلا وانصافا .

إن الصياغة الفنية للأعداد الفولكلورية في " الحوات والقصر " ظاهرة جمالية محظة ، ساهمت في تصوير بعض تصرفات الأشخاص وتفكيرهم ، والتي نستطيع القول عنها ، بأنها في مجملها نابعة من التصور الشعبي لها ، ومن المعتقدات الشعبية الراسخة ، منذ أجيال خلت كما أنها "استجابة جماعية

عفوية لرمز طبيعي يوحي بشيء من سر الكون ، وليس بوسع الأدب في أمانتـــه للواقع أن يغفل هذا العنصر العام في الوجود الانساني " [١] حاولت الروايـــة التعبير عنه بطريقة فنية ناجحة ·

وهذه هي مهمة الكاتب الحق ، فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فـي ترويضه ، معتمدا في ذلك رؤيته الخاصة للواقع ، وموقفه منه ، في تحديد طبيعـة الصور التي تكون لبنات هذا الواقع ، فيختار منها ما يخدم به فنه بالدرجـــة الأولى ، وهو في هذا كله إنما يحاول أن يجسد السلوك الاجتماعي اتجاه مـــا يصادفه من أحداث ، ليقدم في النهاية رواية فنية ناجحه "تكون في وقت واحـد سيرة ذاتية ، وأيضا تكون تاريخا اجتماعيا " [٢] في محاولة جادة لربط الشكـل الفني الروائي ومضمونه ، بالوضع الاجتماعي السائد ، الذي يرجع إليه الفضـــل في إنتاجه ·

أما الشطر الثاني من فهرس المضامين الشعبية ، التي حاولت الروايـــة استجلاء جمالياتها ، هو ما يرتبط بالعرف الشعبي ، وشتى أنواع المعـــارف الشعبية ، التي رأى الانسان الشعبي فيها دليلا حيا ، يحدد من خلاله نـــوع الممارسات الفردية ، والنشاطات الجماعية التي يقوم بها [٣] باعتباره يعبر عـــن منحنى حياتي اتجاه ما يصادفه من مشاكل الحياة والطبيعة ، يخالف أحيانـــا

---

(١) صلاح فضل –"منهج الواقعية في الابداع الأدبي" دار المعارف – القاهرة ط ٢ ١٩٨٠ ص٣٠٧ ·

(٢) Lucien goldman: pour une sociologie du Roman-editions Gallimard-paris-1964-p.28.

(٣) ونعني بالممارسات الفردية والنشاطات الجماعية ، تلك المعارف العلميـــة الشعبية المختلفة ، التي تشمل قواعد الطب والزراعه ، ومختلف الحـــرف والصناعات التقليدية ، إلى جانب السلوك الاجتماعي والاخلاقي إزاء ما يواجه المرء من مشاكل قوى الطبيعه والمجتمع البشري عامة ·

بعض القوانين الاجتماعية والدساتير القانونية الحالية مادتها الأولى ، وفي كثير من الأحيان أيضا تحول العرف الاجتماعي الى قانون رسمي تقره الحكومات والهيئات القضائية ، من هذا الاعتبار ، لاحظ الفولكلوريون أهمية العرف الشعبي ، خاصة علاقته بالسلوك الاجتماعي للجماعات ، وعلاقته بالعادات والتقاليد الاجتماعية ، رغم ما يشوبه من اختلاط بينه وبين المعتقد الشعبي .

إن الارتباط بالقيم الأخلاقية التي لا تستقل في مفهومها عن النظر الغيبي ، ساعد في بلورة مفهوم "النذر" عند "علي الحوات" في أربع مرات نذر أجمل سمكة يصطادها لجلالة السلطان ، وتحقق النذر الأول ، وعاود الكرة ، بعد أن فقدت منه ، وأعاد نفس العملية ثالثا ورابعا ، وهو في كل هذا عازم على تحقيق النذر ، حتى لو كلفه حياته ، وتعرض أثناءه للمكروه اصطاد في المرة الثانية بيد واحد ، وكابد كل أصناف المشقات ، واصطاد في الثالثة بذراعين مقطوعتين ، وكم كانت المعاناة شديدة ، إلا أنه لم يتخل عن نذره .

ولعل هذه الفكرة بالذات ، التي ارتبطت كما ذكرنا بالعرف الشعبي ، لها أصولها في الدين الاسلامي الحنيف ، ولها تأثير كبير في أوساط الطبقات الشعبية ، وعلى سلوكهم الاجتماعي ، وهذا ما دفع . "بعلي الحوات" إلى أن يفي بوعده ونذره ، حتى لو أصابه ما أصابه من مكروه ، حيث جاء ذكره في أكثر من موضع في القرآن ، ومعروف أيضا في العرف الشعبي أن من لا يفي بنذره فان المجتمع ينظر إليه نظرة احتقار وازدراء ، لأن التعامل هنا قائم على الوعد ، والوفاء بالوعود .

وحاولت الرواية إلى جانب هذا ، أن تجعله وسيلة ناجحة ، من بين وسائل البناء الفني المتكامل ، فعن طريقه تطورت الأحداث ، وتأزمت المواقف في رحلات التجسيم ، الذي تقدمه الرواية ، فمنذ النذر الأول ، الذي اتخذ

طابع العفوية ، في التعبير عن الولاء والطاعة ، إلى النذر الثاني ، الـــذي اتخذ طابع الثورية في محاولة لتغيير الوضع ، إلى النذر الثالث ، الذي أصبح تجسيدا فعليا للرمز الكبير الذي تهدف إليه الرواية ، ففي إطاره تتبين معالـم جديدة للواقع الاجتماعي ، ومن منظور فكره الشعبي ، ترتسم مساحة شاسعـــة للعمل النضالي .

فلولا نذر "علي الحوات" التاريخي ما كانت هناك "الحوات والقصر" ولولا إصراره الشديد على تقديم نذره للسلطان ، لما كانت هناك أحداث روائيـــة البتة ، ولولا إدراكه العميق بحتمية توصيل نذره الذي أعلنه أمام الملأ وليـــس بينه وبين نفسه ، لما كان هنالك بناء روائي أصلا ، تتصارع في رحمه تناقضـــات الواقع الجزائري في فترة من فترات التشتت والضياع .

هكذا كان النذر بالنسبة " لعلي الحوات" وبالنسبة للقرى السبـــع ، لقد نذر ولن يتراجع عن نذره ، لأن هـذا ما يساعد على تغيير الأوضاع ، ومـــا يساعد أيضا على توحيد كلمة القرى ، نحو هدف واحد ، ولو تراجع في نــذره لنال ما يناله المتخاذل في الفكر الشعبي ولتغيرت نظرة الأهالي اليه .

إذن ليس من باب الصدفة ، أن يتخذ الكاتب " النذر " وسيلة جماليـــة لبلورة الصراع داخل الرواية ، بل ويجعله الركيزة الأساسية في بناء الحـــدث العام للأشخاص .

إن "الطاهر وطار" يعي جيدا نفسية الانسان الشعبي ، وموقفـــه الثابت من قضايا ما تعارفت عليه المجتمعات ، سواء كان ذلك في سلوكهـــا الاجتماعي ، أو عاداتها وتقاليدها أو في قانونها الشعبي ، لهذا دعـــم مفهوم "النذر" باعتباره أحد القضايا الهامة التي يوليها العرف الشعبـــي

اهتماما كبيرا ، فيكون مصير كل من خرج عنه اللوم والازدراء ، فحاول "وطار" أن لا يخرج عن هذا الاطار ، أو يحيد عنه ، فلو قدر "لعلي الحوات" أن نذر ولم يف بنذره ، فهذا بكل تأكيد ، سيفتح أمام الكاتب جبهات عدة ، هو في غنى عنها ، وهذا هو الصدق الفني بمفهومه الصحيح ، عندما يكون إحساس الكاتب بالواقع عميقا وصادقا ، يملك من الأدوات ما يساعده على الكشف عن رؤيته وتوصيلها إلينا ، بكل صدق وأمانة أدبية ، في الوقت الذي يعمل فيه على عدم الاخلال بتوازن البناء الروائي العام .

ولا شك أن من بين القيم الشعبية التي يوليها العرف الشعبي اهتماما كبيرا ، وحاولت الرواية أن تعطيها جانبا من الأهمية ، وتوليها قسطا من الأولوية ، فتعمل على تصويرها بصدق ، لما لها من دور فعال في إقامة توازن بين المنحى الفني والموضوعي داخل بناء الرواية هي عادة " كرم الضيافة " التي اشتهر بها العربي دون سواه ، على مر العصور ، ومازالت كتب التاريخ العربي تسجل لنا أسماء من اشتهروا بالكرم ، مثل حاتم الطائي ، الذي أصبح يضرب باسمه المثل .

ونعتقد أن ظروف المجتمع العربي قديما ، وما يحتاج إليه المسافر من مساعدة وعون ، إذ تحدث أن تنفذ منه المؤونة ، أثناء تجواله المستمر في أرجاء الجزيرة العربية الشاسعة ، ساعدت أكثر على رسوخ فكرة إكرامه بحق الضيافة ، كما نجد الظاهرة أيضا تنتشر في الأرياف بوجه عام ، لادراكهم بحتمية مساعدة الغريب ، ليجدوا من يكرمهم ، لذلك أصبحت عادة إكرام الضيف في بعض المناطق الجزائرية واجبا ، تتوارثة العائلات ، بعد ما تغير مفهومها على مر الأزمنة .

من هذا المنطلق الشعبي الأصيل ، حاولت "الحوات والقصر" هي

الآخر أن تولي اهتماما كبيرا لظاهرة " كرم الضيافة " ومساعدة الغريب علـــى تخطي الصعاب، كما يراها العرف الشعبي ، وبتداولها المجتمعات الشعبية ، فما من قرية يمر بها " علي الحوات " إلا وكانت تقام له الأفراح والأعراس، وتقدم له أشهى أنواع المأكولات ، ويبيت على أحسن فراش، وما من قرية يمر بهـــا أيضا إلا وكانت تلبي جل رغباته وطلباته ، ففي رحلته الأولى ، رحبت به القـرى السبع، كل على طريقتها الخاصة ، واستضافه الأهالي كل حسب إمكانياتـــه ، فأعارته قرية الأعداء جوادا يركبه وبغلة يحمل عليها سمكته ، وفي رحلته الثانية ، استقبلته قرية " التصوف" استقبالا حزينا يليق بالمصاب الكبير الذي ألم بــــه وفي رحلته الثانية دائما طلب منهم مساعدته على تخطي محنته ، فلبوا طلبــه ، وجمعوا له بعضا من المال ، ليقدمه رشوة لحراس المراكز السبعة ، كما استضافته قرية " الحظة " ثانية ، بعد أن نكلوا به ، ثم ضيفوه أهالي القرية مدة حتـــى استجمع قواه وعاد ثالثة إلى القصر ، بعدما طلب منهم ـ أي من أهالي القـرى السبع ـ أن يجمعوا له كمية أخرى من المال ، يقدمها طعما للحراس السبعة .

ومما لا شك فيه أن مثل هذا القربان الذي ظلت تقدمه القرى السبـــع "لعلي الحوات" في شكل إيمائي ، ما هو من جهة أخرى ، إلا خطة تاكتيكية زاحفة ، لمعرفة مدى قوة القصر المتمثل في حراسه بالدرجة الأولى ، ووسائلـــه الاستطلاعية بعد ذلك ، حتى يتمكنوا من معرفة سر قوة القصر وضعفه والوفـــاء للعادات والتقاليد الشعبية المتوارثة .

ومن هذه الأجزاء المتناثرة المتناسقة في ذات الوقت، سيحـــاول "الطاهر وطار" الاعتناء بما تقدمه القرى السبع للبطل ، ليجعل من فكرة "كـرم الضيافة" الشعبية ، وسيلة جمالية لتطعيم الرواية بأقصى ما يمكنه أن يساعـــد "علي الحوات" على دخول القصر ، واستجلاء خباياه الكامنة وراء هيبتـــه

المصطنعة ، والكا منة خلف ممارسات حرسه الوحشية .

هذه الوسيلة التي اهتدى إليها "الطاهر وطار" ساعدت من ناحية أخرى ، على لم شمل أهالي القرى السبع، والتفافهم حول البطل الرمز ، كخطوة أولية تنذر بسقوط القصر لا محالة ، بعد ما أدرك الجميع أن ما يقدموه يتعدى مجرد كونه ظاهرة انسانية عابرة ، قد نسميها "صدقة" بقدر ما يرتبط بمصيرهم المستقبلي ، والفرصة سانحة لا يمكن إضاعتها لتصبح المصلحة المشتركة هي الدافع الثاني الذي يربطهما ببعض.

وعليه جاءت الظاهرة ملائمة لسياق النص الابداعي ، ومنطقه الخاص ، لفهم الوضع الاجتماعي الشعبي ، لأن فهم الكاتب لأغوار النفس الشعبية ـ داخل الرواية على الأقل ـ يتحدد من خلال ممارستها اليومية ومن وضعها الاجتماعي لا من خلال الاسقاطات القسرية التي يفرضها الكاتب على تصرفات الأشخاص، من هنا كان تجاوب الأهالي مع "علي الحوات" الكبير ، عاملا مساعدا على فهم الأبعاد الرمزية ، التي تختفي وراء جوهر الصراع القائم داخل الرواية .

وتظل إلى جانب ذلك "الروابط الأسرية" التي تشد الهرم الاجتماعي من السقوط في النزعات الطائفية ، أهم سمة تدافع عنها الرواية ، ولو بشكل رمزي غير مباشر ، فالروابط الأسرية التي يسعى "علي الحوات" إلى تحقيقها عن طريق بناء فردوس ممزق ، فرقت شمله ممارسات القصر الاضطهادية ، اصطدمت بحاجز لم يكن هو نفسه يتصور أبدا ، أن الحقيقة القابعة وراء الأسوار المصطنعة والجدران الشفافة ، هي من لحمه ودمه ، إنها "سعد ومسعود وجابر" ، لم يكن يتصور أبدا أن الذين يفتكون بالأهالي هم إخوته الثلاثة ، والذين نكلوا به أشد تنكيل هم إخوته الثلاثة أيضا ، فظلت الحقيقة حبيسة في صدره "ومن الصفات الحسنة ، ومن الطهارة والنقاوة أن لا يمس بأقدس شيء ، نعم

بأقدس شيء " (1) حتى يظل بحق سمة العصر.

هذه الاشكالية المعقدة التي وضعت "علي الحوات" أمام خيارين، وكلاهما صعب بالنسبة له، خاصة إذا تعلق الأمر بأقرب الناس إليه، فاما أن يعلن الحقيقة المرة أمام الملأ، وهذا من المستحيل فعله، لأن "الأخوة قبل الولاء، وقبل الطاعه، وقبل الاخلاص لأي كان " (٢)، والأعداء هم اخوته ولن يعاملهم الا بما تتطلبه الأخوة، خاصة وهو القلب الأكبر، ومستعد لأن يمنح من أجل حبه كل ما يملك، حتى الحياة إن تطلب الأمر ذلك، لكن ليكشف عن إخوته، فهذا مالا يستسيغه أبدا أيضا، فالخيّر لا يمكنه أن يحقد على أخيه، وأن الشريرين، مهما كانوا شريرين، فانهم لا يقوون على النيل من أخيهم.

وإما أن يسكت، وهذا أيضا من الصعب قبوله. لأنه يعرف جيدا أنه " عندما يتعلق الأمر بالحكم تزول الاعتبارات والعواطف " (٣) وهذا ما جعله يتعرض التنكيل، فحين تمس الأخوة في جوهرها، لا يكفي معها السكوت، خاصة أنه بدأ يقترب من الاشراقة الكبرى، ولا مجال للتراجع، فالمسألة لم تعد تتعلق به هو وحده، بل أصبحت تهم الجميع، فلو كانت لأجله لهانت كما يقال، لكن الأمر الآن أصبح يهم مصير السلطنة بأكملها، ومستقبل أمة صارت تدفعه ليعبر باسمها، أصبح الرمز الذي تتجمع حوله القوى السبع.

من هذه المعادلة الصعبة، استطاع "الطاهر وطار" أن يبني جوهر الصراع المتراكم حول شخص "علي الحوات" في محاولة للتوفيق بين الأسس

---

(١) الحوات والقصر ص ١٣٨.
(٢) الرواية ص ٢٢٤.
(٣) الحوات والقصر ص ٢٤٩.

الاجتماعية الشعبية ، التي تدعم كل ما من شأنه أن يقوي جسر الروابط الأسرية ، وبين رغبة الأهالي في إزاحة كل الحواجز التي تقف عائقا في وجه تطورها ،حتى لو كانت من أقرب المقربين إلى قائدهم" فعلي الحوات" البطل الشعبي الذي يحمل كل مقومات البقاء والخلود الشعبي ، وفي الوقت نفسه يحمل مقومات التغيير الاجتماعي ، يهتدي في الأخير إلى حل وسط، فيخفي حقيقة إخوته الثلاثة ، حتى لا يقيم التناقض في أسس ومكونات شخصية ، والطبقة التي نما وترعرع فيها ، وبالتالي يحافظ على مقومات بناء شخصيته الشعبية .

كما يعمل من جهة أخرى ، بدافع أو بآخر على تغيير الأوضاع المزرية التي آلت اليها السلطنة ، ويندفع وراء التيار الذي أراده الأهالي ، واقتضته الحتمية التاريخية ، التي لا يمكنه أن يحيد عنها ، فهو يقول في هذا المونولوج بقلب حائر وفكر مشتت، "لكن هل يجوز أن أكذب في حضرة جلالته ؟ هل من الاخلاص والحب له ، أن أكذب في حضرته ؟ لا لا لن أقول شيئا في حضرته ، سأظل أبكي ، سيفهمني وسيعذرني " (١) ، محققا في الوقت نفسه توافقا بين طرفي المعادلة ، الدفاع عن رابطة الدم التي تربطه بالمجرم ، والامتثال لعجلة التغيير الذي لابد منه ، دون أن يسيء إلى أي منهما .

إلى جانب هذه المعارف الشعبية ، التي ساعدت على بلورة الحدث العام في الرواية ، هناك أيضا بعض العادات والتقاليد الشعبية ، التي لعبت هي الأخرى دورا ، ولو ثانويا ، لكنه بارز ، في رسم صورة واضحة عن البيئة الشعبية ، التي تدور فيها الأحداث الروائية ، فالأفراح التي كانت تقام "لعلي الحوات" أثناء مروره بالقرى السبع ، والاستقبالات الرائعه ، التي كان يوليها الأهالي له ، تحمل في طابعها وجوهرها روح البيئة الشعبية

---
(١) الرواية ص٢٦٢ .

العربية ، حيث طلقات البارود التى كانت تنطلق من أفواه البنادق ، وهتافات الأطفال الذين اصطفوا فى مدخل القرية الثالثة ، وزغاريد النساء ، التى كانت تنبعث من كل مكان فى قرية "التصوف" ومهرجانات الخيول التى كانت تدوي ساحة الاستقبال ٠

وعكس ذلك تماما ، عندما كان يعود فى كل مرة بخطى متعثرة ، فاننا نلاحظ أن القرى كلها استقبلته استقبالا يليق بالموقف المعبر ، فأقام له المتصوفون مندبة ، تعبر عن محتوى الخيبة التى عاد بها ، وفى رحلته الثانية استقبله أهالى قرية "الحظة" بالنواح ، وكل ذلك كان تعبيرا عن الجو الشعبى الذي يسيطر على أحداث الرواية ، وتصرفات شخوصها ، وتجسيدا للمضمون الشعبى ، داخل بيئه عربية محفة ، ولا نعتقد أن "الطاهر وطار" سيفعل غير ذلك ، إذا كان الجو العام الذي تجري فيه الأحداث عربيا لا يشوبه أدنى شك ، فى محاولة منه للوصول الى رمز شعبي ، يتشكل من داخل الاختيار الشعبى نفسه ٠

يضاف إلى ذلك ، توظيف الكاتب لظاهرة "القسم" المنتشرة" بكثرة فى الأوساط الشعبية الجزائرية ، غير أن الملاحظ فى هذه القضية ، هو التغيير الذي حصل فى شأنها ، مناقضا لما ورد ذكره فى التشريع الاسلامى ، على أنه تحقيق الأمر أو توكيد يذكر اسم الله تعالى أوصفة من صفاته [1] فهذا العقد الذي يقوي به الحالف عزمه على فعل الشيء أو تركه ، انتقل من هذا الفهم ، الذي يهدف الى تأكيد عظمة الله ، وعزته وقدرته ، إلى تحقيق عظمة

---

(١) وجاء فى التشريع الاسلامى بأن اليمين لا يكون الا بذكر اسم الله أو بذكر صفة من صفاته ، ويحرم الحلف بغير ذلك ، لأن الحلف يقتضى تعظيم المحلوف به ، والله وحده هو المختص بالتعظيم ٠

شخص من الأشخاص، سواء كان من الأحياء أو من الأموات ، كالحلف بالنبي أو الولي أو الأب أو ما شابه ذلك، أو حتى إشراك مجموعة أخرى من الأشياء من الأشياء المحسوسة ، كالحلف بالمصحف أو الكعبة ، أو بغير ذلك، من شأنها أن توازي في قدرتها قدرة الله عز وجل وقوته .

وقد انتقل مفهوم " القسم " كما قلنا ، ليحيد عن غايته وأهدافه ، إذ أصبح العامة من الناس في الوقت الراهن ، يربطون أيمانهم بأوليائهم بالدرجة الأولى ، ونعتقد أن التجربة التي هي أساس العرف الشعبي ، ساعدت بشكل مباشر على بلورة مفهوم القسم لدى الانسان الشعبي ، فقد حدث أن حنث أحدهم مرة ، وأصابه مكروه ما ، هو في الحقيقة بعيد كل البعد عن مصدر الحنث، فاتخذه العرف الشعبي قاعدة له ، ظنا منه أن هذا الولي أو ذاك ، المعني بالقسم ، هو المسؤول عما أصاب الشخص الحانث من مكروه ، وبالتالي انتشر هذا المفهوم الخاطئ بين الأوساط الشعبية ، وصدقوه بسرعة ، خاصة في الأرياف ، لأننا نرى أن سرعة التصديق عندهم ، ليست لها حدود بالمقارنة مع أبناء المدينة .

من هنا لا يمكن الفصل بين مختلف الممارسات الشعبية ، التي يقوم بها الأشخاص لصالح أوليائهم ، وبين ظاهرة القسم المرتبطة بهم ، كونها مرت من هنا ، ومن هذا المسلك بالذات ، والا كيف نفسر عملية " القسم " التي تشمل عددا هائلا من الأولياء ، وحتى من ممتلكاتهم الخاصة ، التي احتفظت بها الطبقات الشعبية ، ومازالت تعتقد أنها وراء ما يصيب المرء ، إن خيرا أو شرا :

كما يمكننا أن نتساءل عن رد فعل " الشيخ ابن داود " عندما واجهه " مسعود " وطلب منه أن يعطيه كل ما يملك في متجره ، من نقود وذهب وفضه ومجوهرات ، إن لم يكن الا اعتقادا راسخا حقيقة في ذهن الانسان

الشعبى ، توارثه جيل عن جيل .

— لا شك أنك أخفيت الأثمن ياشيبة الكلب.

— أقسم بالله والأولياء وبكل ما تريد .

— قل ورأس جابر وسعد ومسعود وحتى علي الحوات[١]

إن امتثال "الشيخ ابن داود " لأوامر "مسعود " وتأديته للقسم، إنما ينبع من إيمان عميق، بأن ما أحضره من متجره، هو كل ما يملك ، ولا داعي لتأكيده بحجج أخرى، وهو ما جعل "مسعود " يخلي سبيله، فكان بامكانه أن يتأكد ، ويفتش المتجر بنفسه ، أو يطلب من أحد معاونيه فعل ذلك، لكنه عدل عنه ، فتأكد تأكيدا مطلقا أن "الشيخ ابن داود " صادق فى قوله وفعله ، بما يحمله اسمه من معانى ودلالات الهيبة والوقار والروح الشعبية ، فهو لن يستطيع أن يكذب عليه ، فهذا غير وارد البته فى فكر "مسعود " .

يقوم العمل الروائى — مهما تباينت اتجاهاته الفكرية — على تخيل لشبكة من العلاقات، وتصوير لأمثلة من السلوك الانسانى ، شبيهة الى حد ما بنسيج العلاقات الاجتماعية ، التى نلاحظها على أرض الواقع "فهى تصور وجوه الحياة الحقيقية والكاذبة ، وتترجم الصمت والدهشة ، وتعرض الوهم المحوس ، وترسم المدى الخيالى الذي يمكن أن يبلغه الواقع " [٢] من حيث القيم والقوانين التى تحكمها ، ومن حيث طريقة وأسلوب تناولها للواقع ، كل هذا من خلال بناء لغوي متكامل ، وتشكيل سردي دال ، تتنوع بداخله الأساليب ، دون أن يؤثر هذا التنوع فى وحدة تشكيله العام .

---

(١) الحوات والقصر ص ٢١ .

(٢) ميغيل فرنانديز براسو — "عزلة غابريال غارسيا ماركيز" — ترجمة : نادية ظافر شعبان — دار الكلمة للنشر — بيروت — ط٢ ١٩٨٣ ص٢٥ .

و "الحوات والقصر" كغيرها من الروايات الجزائرية الناجحة فنيا، حاولت أن تبحث عن كيفية للتعبير عن جوهر التجربة الانسانية، فتشكلت الميزة الأساسية للغة التي ستقوم بهذه المهمة، في محاولة منها لأن تجعل منها جزءا أساسيا لا يمكن فصله عن البناء الأسطوري، الذي يكون فضاءها الروائي، واعتبارها شكلا فنيا متكاملا، يتحكم في هذا الايقاع الأسطوري المتوتر، وليس مجرد وسيلة لايصال الفكرة فقط.

من هذا المنحنى اللغوي الدال، تشكلت جمالية الأبعاد اللغوية المختلفة "للحوات والقصر" (١) في محاولة لتصوير ايقاع الحياة العامة، ونبظها عند كافة شرائح المجتمع، وتستجيب لكل التغيرات التي طرأت على البناء الاجتماعي، فجاءت المعادلة الصعبة، التي لابد للروائي ان يجزم الأمر فيها، هل يصطنع لهجة عامية تتناسب وحديث الشخصيات الشعبية، فتعبر عن الاطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، أم أنه يكتب بالفصحى لجمهور المثقفين والمتعلمين؟ ام أنه يجري الحديث مجرى وسطا بين الفريقين، بلغة وسط؟

من هذه الثنائية جاء التنوع اللغوي عند "الطاهر وطار" في استخدامه، الى جانب اللغة العربية الفصحى، للغة محايدة، يجري فيها

(١) ونعني هنا "بالأبعاد والدلالات اللغوية" تلك التشكيلات التي نلاحظها داخل البنية اللغوية للنص الروائي، وهي ثلاثة أنواع: اللغة التي تكون قادرة على حمل شحنة نفسية غير عادية، أو شحنة انفعالية، ثم اللغة التي تعتمد على بساطة الجملة وايقاعية التكرار، في محاولة لتثبيت عنصري الدهشة والانفعال لدي القاريء، وتثبيت أيضا ما يحدث في الواقع، فتأتي على شكل احتمالات لتأكيد ما يقال، ثم اللغة الفعلية ذات الجملة القصيرة، والتي تحمل دلالات مكثفة للوصف الروائي، من أجل استغلال أقصى طاقات الفعل في الدلالة على الحركة، وكذلك تصوير لأدق خصوصيات الحدث الروائي العام.

الحديث مجرى وسطا بين المتحدثين ، والحياد هنا ليس ضعفا كما قد يفهم ، ولكنه اصطناع لغوي ، في البحث عن لغة تتحول هي نفسها الى تجربة فنية ، تلتقي فيها العامية بالفحص في شكل من المؤازرة ، وهي ما نصطلح على تسميتها " باللغة الثالثة " التي هي عبارة عن لغة وسط بين العامية والفصحى ، تترفع عن الأولى لكنها لا تصل إلى مستوى الثانية .

أو بعبارة أخرى ، هي لغة عامية منقعة قريبة الى الفصحى ، نعتبرها في أساسها الأولى فصحى ، ثم من كثرة تداولها بين الناس ، ونزولها إلى الشارع ، خيل للبعض أنها عامية ، وتمتاز دائما بالبساطة والدقة ، وهي غير معقدة وايقاعية ، تجلب القارئ العادي إليها ، وتشده شدا ، لأنها أساسا منه ، دون الشعور بالملل ، كالذي نلاحظه يدمر الحدث في بعض الأعمال الجيدة ، تحت لواء اسمه "الحداثة" ، وقد برع في استخدامها بشكل فني جيد الشاعر "نزار قباني" .

وهذه الطريقة التي قدم لنا بها "وطار" روايته ، تحاول أن تجعل من اللغة في حد ذاتها كيانا قائما بذاته داخل البناء الفني العام للرواية ، فالكل يسمو بسموها ، البطل والأحداث ، والمحيط الخارجي ، فتسمو اللغة بسمو السحر الروائي المتشكل أسطوريا .

ولعل إيمان الكاتب العميق بحتمية إيجاد لغة طيعة ، تعتمد أساسا على تطويع قواعد اللغة وأساليبها ، حتى تستطيع أن تلبي مطالب الحياة ، وحتى لا تستعصي على العامة من الناس فهمها ، وتكون في متناول الجميع ، هو ما جعل "وطار" يستأنس بالبساطة التي تحدثها عملية الانتقاء اللغوي ، ليستغلها إلى أقصى حد ممكن ، أحسن استغلالا ، "لأن البساطة المجردة للنص خداعة للغاية ، فهي تخفي في ثناياها أدق مظاهر الأسلوب ، وأكثر

الأفكار فجائية " (١) ، ولأن في اعتقادنا أن الجمال أساسا – مهما كان نوعه وشكله – يكمن في البساطة التامة ، التي لا تعني الإبتذال ، بقدر ما تعني الدقة المطلقة في تنظيم المعاني ، داخل إطار لغوي ، مفعم بالمشاعر والأحاسيس الصادقة .

وفي اعتقادنا أن الأثر الفني الناجح ، هو ذلك الذي يكون انعكاسا صادقا للصورة البشرية بكاملها ، مكتملة بالعواطف الانسانية الشاملة ، ومكتملة بالسمات المحلية الخاصة ، التي تعطيها ملامحها وهويتها ، وتبعدها في الوقت نفسه عما يسمى "بالاحالة اللغوية" (٢) التي اهتمت بها المدارس القديمة حيث يكون الكلام مجرد ناقل لواقع خارج عنه ، مما نجده خاصة في الكتابات العلمية ، والوصف الصحفي التقريري .

من هنا كان الاهتمام كبيرا في "الحوات والقصر" بما يسمى "بالأسلوب

---

(١) تشيتشرين أ .ف . – " الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته) ترجمة : حياة شرارة – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد د ت ص٣٢ .

(٢) ان الاحالة اللغوية قضية لغوية محضة ، اهتم بدراستها على وجه الخصوص "تودوروف" وأعطاها أهمية بالغة في الكثير من كتاباته ، ويقول عنها أنها "قدرة الاشارة على تبليغ شيء آخر غير ذاتها" معتمدا في ذلك على التضاد القائم في الكلمة بين صفتها الاحالية وحرفيتها ، والكلام الاحالي نجده عادة عند المناطقة ، فهو يقترب في هذا المستوى من أن يكون مجرد ناقل لواقع خارج عنه ، كنقل المقابلات الرياضية أو وصف الزيارات الشخصية التي يقوم بها الأشخاص أما في النصوص الأدبية ، فينسب عادة الكلام الاحالي الى المدرسة "الطبيعية" .

انظر تفصيل ذلك في كتاب: Todorov:qu'estce que le structuralisme-Editions du seuil-paris-1968-p.108 et suivantes.

الحرفي للنص" (1) وما يحمله من معان تثير في ذهن القاريء صورا كثيرة ، حتى تجعل من القراءة في حد ذاتها مشاركة في الكتابة ، لا مجرد قراءة حيادية ، تنتهي مهمة القاريء فيها بمجرد الانتهاء من قراءتها ، فتموت الكلمة في ذهنه بمجرد نطقها .

وعلى هذا نستطيع القول بأن الكاتب حاول جاهدا لأن ينوع أسلوب لغته الروائية ، في محاولة منه للتوفيق في اختيار ما هو مناسب لنوازع الشخصية النفسية . وما هو طبيعي ومنسجم مع طبيعة البيئة الشعبية والاجتماعية التي تدور فيها الأحداث ، فحافظ قدر المستطاع على كيان الأشخاص المستقل ، حيث يحس القاريء من خلال اقوالها حرارة الحياة نفسها ، فلا تتكلم الا بالأسلوب الطبيعي الذي يلائم نفسيتها ، ويلائم بيئتها وحافظ على الاطار المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات ، معبرا عن البيئة العربية الاسلامية ، وعن الطابع المحلي الجزائري ، الذي تنتظمه مجموعة من القيم والعادات والتقاليد ، أحسن تعبير .

فجاءت اللغة العربية توحي بالجمال الأدبي الخالص ، وسهله بسيطة ولكنها متينة ، تغري بالمتابعة ، بعيدة كل البعد عن الركاكه ، التي تجعل الرواية خطابا سياسيا ، كما جاءت حية غير متكلف فيها ، تطل على أعماق الشخصيات ، وتسبر أغوارها البعيدة ، فحققت وظائفها وأغراضها ، وعبرت عن

(1) إن الأسلوب الحرفي هو تلك الصورة البلاغية للنص اللغوي ، الذي لا إحالة فيه على شيء خارج عن اللغة ، وأهميته تكمن في علاقته ببناء النص الأدبي ، وما يحمل من معان ، تثير المشاركة الوجدانية بين القاريء والكاتب ، ويقسم "تودوروف" الكلام الحرفي الى ثلاثة أنواع هي : الكلام المطلق مثل التأملات الفلسفية والانطباعات الجاهزة والجمل المحفوظة ثم الكلام التقييمي ، وهو الذي يصدر أحكاما جاهزة على شيء ما أو وصف لشخص ما ، ثم الصورة البلاغية التي تمثل الأسلوب الحرفي أحسن تمثيل .
انظر تفصيل ذلك في المرجع السابق — ص ١١٠ وما بعدها .

الرموز الواردة في الرواية تعبيرا صادقا ، كما وازن فيها بين الشاعرية والتجريد ليعبر بهما عن احساس عميق بالحياة ، يبعد به البناء الروائي العام عن الرتابة والعقم الفني .

وجاء الحوار ، الذي هو ركن أساسي من أركان الأسلوب الروائي ، ليؤكد ما قلناه منذ حين ، ويؤكد المرونة في التعبير الذي اتسمت بها لغة الرواية والتركيز الشديد ، بجمل قصيرة في الحالات التي يكون فيها المعنى المراد تبليغه يقتضي الايجاز ، وبجمل مفصله اذا كان أيضا المعنى يستوعب الشرح والأطناب ، فغدت لغة الحوار متلائمة مع المواقف الروائية ، مما جعل الكاتب يحقق في هذا هدفين فنيين كبيرين .

أحدهما كون أن الحوار هو عبارة عن معيار نفسي دقيق ، استطاع من خلاله "الطاهر وطار" أن يصنف نفسيات الشخصيات ، "فعلى الحوات" الذي يجسد الخير كله ، ارتسمت ملامح شخصيته الداخلية الخيرة ، من خلال نفس العبارات تقريبا الى كان ينطق بها ، والتي تحمل فكره وطبعه الخير ، ونفس الشيء يقال مع باقي الشخوص الأخرى ، اخوته "سعد ومسعود وجابر" فمن خلال الحوار الذي دار بينهم وبين أهالي قرية "التحفظ" كشفوا عما تحمله نفسياتهم الخبيثة ، "في أربعة أيام متتالية ، كشف اليتامى الأربعة عن مواهب وامكانيات كل منهم "[1] وكذلك "العذراء" ، حيث نكتشف من خلال ما دار بينها وبين "على الحوات" من حوار ، ميولاتها النفسية وطريقة تفكيرها ورؤيتها لما يحيط بها .

وتأتي وظيفة للحوار حققتها الرواية ، هي أنه كونه ساعد على تنمية الحدث الروائي العام ، وعمل على تطوير الشخصيات ، لتصوير المواقف الفنية للنفس الانسانية عامة ، وفي اعتقادنا أن الحوار الجيد هو الذي يستطيع

(١) الحوات والقصر ص ١٨ .

الكشف عن الصراع الدائر بين الأشخاص المتحاورين ، وكلما كان الحوار أقـوى على الوصول بالحدث الروائي ، الى قمة التأزم ، أين نشعر بقرب النهايـة (الانفراج) ، وكلما كان أقدر على دفع الأحداث الروائية الى التطور ، كـان أجود من الناحية الفنية .

رغم أننا لا نحصر وظائفه في هاتين الوظيفتين فقط ، لكننا نعتبرهمـا أهم ما يمكن أن يحققه من أغراض ، وما المهام الأخرى الى تكملة لهمـا لأن التفوه بعبارة ما على لسان شخص ما ، قد تحمل من المهام والأغراض ما هـو أكبر مما يحمله معناها السطحي المباشر ، ففيها يخبرنا المتحدث عن حادثة ما ، وفيها قد يصور شخصيته وشخصية المتلقى ، سواء من ناحية رسم المظهـر الخارجى ، أو رسم الناحية الاجتماعية ، كسلوكها المهني ، أو الكشف عـن عقيدتها ، أو من الناحية النفسية الداخلية ، كتحديد نطاق تفكيرها وميولها ، إلى غير ذلك من الوظائف التى نعتبرها مكملة للوظيفتين السابقتين .

غير أن الميزة الهامة التى أدمجها "الطاهر وطار" ، لتأكيد شعبيـة " الحـوات والقصر" هى الحوار الذي دار بين "علي الحوات" والسمكـة الأسطورية ، ونظنها عملية جمالية مقصودة ، جاءت عن دراسة عميقة للجو العـام الذي تدور فيه الأحداث ، وللمستوى الثقافي والفكري الذي يسيطر علـى الذهنية الشعبية ، فالأهالي يعتقدون أن سمكة بطلهم تتكلم كباقى البشـر ، انطلاقا من الفكرة الشعبية نفسها التى يرى فيها عامة الناس أن هناك الـى جانب البشر حيوانات لها القدرة على الكلام ، وفهم ما يدور بين البشـر ، وبالتالى فان إمكانية إجراء حوار بين "علي الحوات" والسمكة وارد بالتأكيد .

وليس ذلك غريبا ، مادام الأهالي يستسيغون المغالاة في أساطيرهـم وحكاياتهم الشعبية ، ومادام جلهم ينسب الى أبطاله فعل الخوارق ، فكيـف

لا و"على الحوات" البطل الخارق يجرأ على كسر العادة ، واقتحام المحضور ، اذ لم يكن يتمتع بامكانيات خارقة ، تفوق امكانية البشر ، تؤهله لمخاطبة السمك أو الطير أو أي حيوان آخر .

هذه الرواية التي انطلق منها "وطار" في ادارة الحوار وتأكيده بين "على الحوات" والسمكة ، لم يكن ليقيم التناقض ابدا بين الفكر المتداول بين طبقات الشعب الأمية ، وبين بناء الرواية العام ، لأنه جاء في الوقت الذي كانت هذه الطبقات ، تعتقد أن مستوى الانبعاث الروي والمادي الكامن في شخص "على الحوات" باستطاعته أن يحقق ما عجزت عن تحقيقه منذ زمن بعيد ، حتى لو تعدى ذلك القوانين البشرية الطبيعية .

ومن الخطأ أن يظن البعض أن الحوار القصصي ما هو الا نقل حرفي لما يدور على السنة الشخصيات في الحياة الواقعية ، بل على الحوار أن يعمل على تحقيق القيم الفنية في المقام الأول ، وهذه العملية لا يمكن تحقيقهما الا اذا استطاع الكاتب ابراز عنصر الصدق الفنى ، لا الوهم الفنى ، في روايته ، عن طريق تقديم لوحة واقعية متكاملة ، بما يعتقده العامة ، ويؤمنون به ، وحسبه في ذلك أنه صادر عن طبقة ، عليه أن يكون أمينا في نقل ما يختلج بها من آمال والام .

وبذلك تأتي الرواية صورة معبرة عن الواقع ، وزاخرة بما يدور على ألسنة العوام ، دون أن يلغى هذا من وحدة المواقف الأساسية في الرواية ، وما استعانة الكاتب : بما يجري على أرض الواقع ، الا وسيلة لزيادة طاقة القصة ، من حيث التأثير والغنى الفني المتجدد ، حتى تقوم بدورها في عملية الايحاء ، ولا نعتبره خروجا عن العادة ، وعما توارثته الأشكال الروائية منذ نشأتها إلى الآن .

وبالقدر الذي جسدته العملية من ابراز دور المخيلة الشعبية في بلورة الصراع داخل "الحوات والقصر" فان التقنية المستعملة في الوصف جاءت لتدعيم نفس الموقف السابق، وتؤكد استعانة الكاتب بها، من خلال استعمال الوصف الدقيق للمظاهر الخارجية، وللشخصيات الرئيسية المتناحرة في الرواية، فجاء الوصف "توضيحيا تفسيريا" [1] بطريقة فنية ممتازة، دون أن يؤثر في السرد الروائي، اذ لم يعمل على ايقاف حركته بقدر ما عمل على تصوير الواقع تصويرا دقيقا يتزود فيه القارئ بمعرفة شاملة عن المكان والزمان والعالم المعاش

رغم أن "وطار" مازال يحن في بعض الأحيان الى الوصف التقليدي، الذي انتقلت ماهيته في نظر الباحث الى الرواية بصفة عامة، من الأدب الشعبي حيث يلاحظ على أسلوبه غلبة الجانب الوصفي المفرط في سرد الحكايات والقصص ونراه طبيعة ثابتة فيها، حيث يعمد الى وصف شكل الشيء ولونه، ومادته، وحركته، لأنه أدب مروي، يعتمد فيه على السماع، أما في الرواية الحديثة فانه أصبح من العيوب التي ينظر إليها على أساس أنها تعمل على إيقاف حركة السرد، إذ تبدو الأوصاف وكأنها نابعة من وجهة نظر شخص ملاحظ الذي هو الكاتب (الروائي) حيث تبدو مهمته الأساسية في نقل العالم الخارجي لا غير.

وقد ارتبطت هذه العملية بالنزعة الواقعية خاصة عند "الواقعية التسجيلية"، التي تعتبر الفن تقليدا للواقع الفج، وأنه تصوير للحياة كما هي.

إن وظيفة الوصف باعتباره أحد ركائز الأسلوب القصصي في الرواية الحديثة، حساسة ومهمة جدا، ومهمة الفنان الحق، هي أن يستمد من

(١) نهاد التركلي – "الرواية الفرنسية الجديدة" – جزءان – من سلسلة (الموسوعة الصغيرة) تحت رقمي ١٦٦–١٦٧ تصدرها دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد ١٩٨٥ – الجزء الثاني ص٩٧.

الطبيعة ما يحلو له دون قيد أو شرط، ولكن عليه أيضا أن ينتخب التفاصيل الأساسية ويكسبها وجها جديدا ، أي أن يوحى واقعا حيا ، يكون أشد تعبيرا وأعظم توترا من الواقع الطبيعي العام.

لأن الفن ليس صورة فوتوغرافية لما هو في الواقع، أو في الحياة فقط، بل هو أكثر من ذلك، انه الأثر الذي يتركه هذا العمل أو ذاك في نفوسنا ، وهنا تدخل مهمة الفنان ، في أن يعيش الحياة، ويتغذى منها ليخلق شيئا آخر، وعلى الوصف في هذه الحالة أن " يقدم للقارئ قطعا من لغز واسع النطاق " [1] بحيث يخلق له معنى معينا يكون وراءه شخص واصف، هو البطل أو الشخصية ، لأنه من خلال عين الشخصية التي ترى كل شيء ، يستطيع الكاتب أن يقدم عملا ذا قيمة فنية راقية فمهمته ليست المشاركة المجحفة في تطور الأحداث ، بل مهمته تصويرها فقط.

من هنا جاءت لغة الوصف في " الحوات والقصر " على لسان الشخصية التي ترى الشيء الموصوف فتتأثر به ، وليست على لسان الكاتب نفسه ، ونحن لا نطالب ، "وطار " أكثر من هذا نطالبه أن يقدم وصفا جيدا ، تندمج معه في جو قصته ، يتخذ البساطة الممتعة ، وسيلة لخلق فضاء روائي جيد ، لتحقق الرواية بعدها الشعبي وهدف عنوانها "الحوات والقصر ".

وهناك وسيلة فنية أخرى اعتمدها " وطار " في بناء روايته ، وهي "السرد " لما له من وزن كبير على حركة الشخوص، وتطور الأحداث ، حيث جاء ليقيم توازنا على مستوى الصراع، تتنوع فيه المواقف الفنية للأشخاص دون أن يلغي هذا التنوع من وحدة بناء الرواية ككل [2] فالتنويعات السردية المختلفة ،

(١) نفس المرجع ص ١٢٥.

(٢) ان للسرد أنواعا ثلاثة هي : النوع الأول ويتميز بهيمنة الراوي القابع خلف شخصيته ، أو خلف قضيته التي يريد الدفاع عنها ، أما النوع الثاني ، =

شبيهة الى حد ما بالمواضيع الاجتماعية التى تعالجها الروايات، فهى قابلة للتغير فى أية لحظة، حتى جعل بعضهم يعتبرها اشكالية فى حد ذاتها (١) نظرا للحركات السريعة والفجائية فى الوقت نفسه، التى ينقلنا بها الروائى من مستوى سردي الى آخر، حتى ليتساءل القاريء احيانا، من الذي يتكلم؟ هل هو الراوي أم البطل؟ فجل المستويات السردية محتملة، مادامت لا ترتكز على قاعدة ثابته. أو تخضع لتتابع زمنى واحد، كما هو الشأن فى الرواية البلزاكية (التقليدية).

غير أن "وطار" حاول أن يحافظ على تنوع السرد، حسب المواقف الفنية للشخصية المتحدثة، رغم أننا نلحظ من جهة أخرى محافظته على بساطة زمن السرد، حيث جاء فى كثير من الحالات متسلسلا، وخاضعا لتتابع زمنى موحد، فى شكل سلاسل ترابطية، إلا أن استعماله لبعض الانفتاحات والانقطاعات وقاه من السقوط فى المباشرة، والتسطح، عن طريق تضمين الرواية بحكيات أخرى داخل الحكاية نفسها (٢) من خلال ما يحكى أو ما يقال.

= فيتميز بالخروج عن المفهوم الأول إلى نوع من القص، يصدر عن راو بين بطلين متساويين فى المعرفة، ولكن الراوي لا يتعرف على الأشياء إلا فى اللحظة التى تتعرف فيها الشخصية، أما النوع الثالث، فيتميز عن سابقيه، كون الراوي هنا مجرد شاهد لما يجري، وما يحدث بين الشخصيات، تاركا لها حرية النطق والتصرف حيث ينزع هذا النوع إلى كسر حصانة الراوي.

(١) انظر تفصيل ذلك فى كتاب: نهاد التركلى "الرواية الفرنسية الجديدة" الجزء الثانى ص٩ وما بعدها.

(٢) ونعنى بظاهرة "التضمين" الروائى هنا تلك الطريقة التى تقترب إلى حدود التماثل المرتبط باختزال مجموعة من الحوادث لتقدم على مستوى الخيال الروائى كتلخيص أو كقصة داخل القصة، أو أن تقدم لنا على شكل أشياء تتميز بأوصاف خاصة تحيلنا الى معان فى الرواية.

إن المنطق الوحيد الذي يقوم على أساسه عالم "الحوات القصر" الروائي لم يتغير منذ بداية الرحلات الأربع للبطل ، وما المنطق الآخر الذي يخيل انه جاء ليقيم البلبلة على مستوى العالم الروائي[1] الا تكملة للواقع نفسه ، ومتمم له لا غير ، فهو جزء منه ، وليس منطقا قائما بذاته ، غريبا عنه ، لأن الادا ة الفنية التي استعملها الكاتب في السرد الروائي هي الاسطورة قبل كل شيء ، فكل ما قيل على لسان الأهالي ، مجرد تصورات خرافية ، وليست قصصا قائمة بذاتها أقحمت داخل الرواية ، من هنا جاء السرد ليقيم تكاملا فنيا بين ما يعتقده الأهالي ، والواقع الاجتماعي ، الذي يبقى الأرضية الخصبة ، التي تنطلق منها الأسطورة ، وليس العكس طبعا ٠

هذا الواقع الذي جعل التنوع السردي مطابقا لما نعتقده نحن في حياتنا اليومية ، ونعبر عنه في جل تصرفاتنا ، نكتشف فيه ذواتنا ، لأنه منا ونحن منه ، وليس غريبا عنا ، نفس الظاهرة التي تتبناها "الواقعية السحرية" حين تعتمد في رواية القصة على اللغة الأقرب الى الاستساغة الشعبية ، إلى التعبير بلغة الطبقة التي تنتمي اليها ٠

ويبقى الأساس في "الحوات والقصر" قائما ، مادامت هنالك لغة سردية متنوعة ، تحافظ على جمالية المكان الذي تنطلق منه ، وهو الواقع الشعبي ، بكل ما يزخر به هذا الواقع ، من ألوان جذابة ، رغم قلة تجربة "وطار" في هذا الميدان ، ويبقى الهيكل قائما أيضا حتى لو لم يحسن الكاتب استغلاله فهو يعمل على نقل ما يختلج في وجدان شعبه ، بلغته ، وطريقة تفكيره

---

(١) انظر تفصيل ذلك في جريدة "النداء" عدد ٦٨٣٤ بتاريخ ١٩٨١/٦/٢١ تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي — سوريا — المقال تحت عنوان "الاسطوري والواقعي في رواية (الحوات القصر) يمنى العيد ص ٣٥ ٠

وتصرفاته واعتقاداته ، وهذا يكفي لأن يكون دليلا لنجاح لعبة السرد عنده ، وهذا هو هدف القصة الذي لا نزاع فيه "أن تنظر الى المجتمع بكامله ، لا من الخارج كأنه جمهور ننظر اليه بعين شخص منفرد ، بل من الداخل كأنه شيء تنتمي اليه ، شيء لا يستطيع الأفراد مهما بلغوا من الغرابة والسمو أن ينفصلوا عنه تماما " [1] فيأتي القارئ الى الواقع والى ذاته ، يغوص في أعماقه ، فيكتمل مجمع الفصول المتسلسلة .

وعلى هذا الأساس جاءت الأسطورة في "الحوات والقصر" عبارة عن لغة ، ووسيط فني ، لتعبر عن عالم متناقض ، وفي تناقضه تجسيد لغزارة الحياة نفسها ، وتنوعها ، غزارة قد تفقد في بعض الأحيان جزءا من أطرافها ، فيخيل أن عالمها تسوده البلبلة والفوضى لكنها في الحقيقة ، لم تفقد جوهرها ، الذي تستمد منه ديمومتها وتواصلها الخالد .

إن تأصيل الرواية من هذه الوجهة ، والعودة بها إلى مكنونات الذات الشعبية ، هو الهدف الأسمى الذي تسعى الرواية إلى تحقيقه ، ولا يتم لها ذلك إلا إذا اعتمدت الجوهر الشعبي أسلوبا لها ، والأساس الانساني قاعدة لها ، لأن "الصلة الحية بحياة الشعب والتطور اللاحق التقدمي ، لتجارب الحياة الخاصة ، هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية للأدب" [2] ولا يمكن التعبير عن مجموع القيم الشعبية إلا من خلال رؤية واضحة للروابط التي تحكمها ، لأن اللغة " في جوهرها متأصلة في حقيقة الثقافة ونظم الحياة والعادات عند كل جماعة ، ولا يمكن إيضاح اللغة الا بالرجوع الدائم إلى

---

(١) ميشيل بوتور "بحوث في الرواية الجديدة" ترجمة : فريد انطنيوس ـ من سلسلة (زدني علما) منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٢ ص ٨٩ .

(٢) جورج لوكاتش "دراسات في الواقعية ـ ترجمة : نايف بلوز ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ط٣ ١٩٨٥ ص ١٥٦ .

المحيط الأوسع، وهو الظروف التي يتم فيها النطق " (١) ودور اللغة هنا هـو أن تصنع الناس، أكثر مما يصنعها الناس أنفسهم، فهي صورة ورمز في الوقت نفسه، وليست مجرد انطباع مؤقت ينشأ عن الأشياء.

إن الحديث عن جمالية الأسلوب الفني في "الحوات والقصر" يقودنا إلى البحث أكثر في بعض الأساليب اللغوية الشعبية المستحضرة فنيا فيها، وأهم ما نلحظة هو استعانة "الطاهر وطار" بالأغنية الشعبية، التي يعتبرها هو نفسه، الممول الرئيسي للاطار الدرامي العام داخل الرواية، لأن وظيفتها تتعدي مجرد التسلية التي تحدثها الكلمة، أو يحدثها اللحن المميز، "بل هي تعبير صادق عن وجدان الشعب، وشكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق" (٢).

ولعل الجديد في هذه الاستعانة، ليس أن "الطاهر وطار" اعطاها أهمية كبرى بالمقارنة مع باقي الأساليب اللغوية الشعبية الأخرى، ولكن لكونه حاول على غير عادة الكتاب الآخرين، الاستعانة بألحان مغربية، هي الحان فرقة "جيل الجيلالة" وفرقة "ناس الغيوان" متأثرا بما "تثيره في النفس هذه الألحان الصوفية والدينية من احساسات وعواطف بالكلمة وبالصورة وبالحركة وغير ذلك" (٣) مفضلا بذلك الأغنية المحلية المغربية عن الأغنية المحلية الجزائرية.

ونعتقد انه الى جانب ما يحمله هذا النوع من الألحان من عذوبة سواء على مستوى اللحن أو على مستوى الكلمة، فانه يعبر عن المعاناة المشتركة للمواطن العربي عموما، والمغربي على وجه الخصوص، وهذا ليس عيبا بتاتا،

(١) لويس. أ. م. "اللغة في المجتمع" ترجمة : تمام احسان ـ دار أحياء الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥٩ ص ٤٨.
(٢) نبيلة ابارهيم "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" ص ٢٨٠.
(٣) الطاهر وطار ـ حوار مفتوح " بأتيلييه حزب التجمع الوطني التقدمي "بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٦.

في أن يوظف الكاتب تراثا غير تراثه ، انما العيب عند ما لا يوفق في اختيار ما هو مناسب لطبيعة الموضوع الذي يعالجه ، وبالتالي يأتي التوظيف ناشزا وغريبا ، ولا يؤدي دوره المحدد .

وقد يكون لاستفادة "الطاهر وطار" بالأغنية المغربية ابعاد أخرى خفية ، يراد بها اضفاء طابع العالمية ، من خلال اخراج الأغنية عن طابعها المحلي الجهوي الى الاطار العام ، الى الاطار العربي ، وليؤكد من جهة أخرى أن ما تسعى الى تحطيمه القوى الاستعمارية في البلاد العربية ،لابد أن ينتبه اليه أبناؤها ، لأن التراث الشعبي العربي واحد في كثير من الحالات ، وفي كثير من المجالات ، ولا يوجد هناك اختلاف بين زيد في الجزائر وزيد في المغرب الأقصى ، أو بين عمر في اليمن وعمر في مصر ، لأن ما يجمع العرب أكثر مما يفرقهم ، يجمعهم الدين الواحد واللغة الواحدة ، والتاريخ المشترك ، وما يتفرع عن هؤلاء من عادات وتقاليد وقيم مشتركة ، ليس عيبا على العربي أن يستجلي فيها ملامح تطوره وانبعاثه ، لبناء مجتمع متحرر ومتقدم ، تنتفي فيه الحواجز المصطنعة التي صنعتها أيادي الاستعمار الآثمة ، قصد التفرقة وبث الغربة بين أبناء الوطن الواحد .

ويأتي دور اللحن المميز لصوت الناي (تأكيدا على عروبة الآلة نفسها) ، الناي الذي يأتي تعبيرا عن قساوة الحياة ، ويوحي بالاحساس الكئيب بالوحدة وفقدان للحرية ، الناي الذي ينبعث من وسط " فرقة نصرة على الحوات" يرسل حنينا بين الحاضرين في ساحة الاعترافات ، يروي حديث "الحمامات ،الطوبيات الطالعات فوق النخلات ، يقولوا يا المولى والروح فنات" [(١)] يروي معاناة القلب الذي طعن في أعز ما يملك ، يحكي آلام "علي الحوات" آلام الماضي والحاضر والمستقبل يقص مشاهد الرعب والخوف والفناء ، التي تهدد مصيره بين لحظة وأخرى .

(١) الحوات والقصر ص١٨٨ .

وقد أحس الجميع بعد سماعهم لهذه الأغنية ـ بما فيهم "على الحوات" بقلوبهم تعتصر وأن النغم موجه اليهم دون تمييز ، احسوا بمرارة الظلم والاضطهاد وأن الصوت المنبعث من الناي هو صوتهم الباطني الذي داسته أحصنة القصر ،هو وحدتهم وتوحدهم ، هو حكاية طويلة لمعاناة طويلة ،وقصة متسلسلة لآلام متسلسلة ، وقد حان الوقت لوضع حد لها .

وينتقل الصوت هذه المرة ، من عازف الناي إلى صاحب الرباب ، ليؤكد الكاتب مرة أخرى عروبة الآلة المستعملة ، وشعبية الجو العام الذي تدور فيه الأحداث ، ليؤكد أيضا مرارة الحياة التى يحياها الأهالي ، ليحكي قصة الضياع الذي يعيشونه ، وقصة ما يجب أن يكونوا عليه ، ليقول لهم " إن التحفظ انذاك حالة يصل اليها المقهور ، انه موقف مفتعل ، السائر فى الظلمة ، لا يسعه ان يحتفظ بتحفظه كثيرا ، انه اما خائف واما غير خائف ، اما شجاع لا يبالى بما قد يعترضه ، واما جبان ، تصعد الأهوال اليه من داخله " [(١)] وهم فى هذا وذاك ، مخيرون ، اما أن يختاروا طريق السلاح لاسترجاع كرامتهم ، أو يختاروا الهوان ، والرضوخ للأمر الواقع ، والاستسلام لما هم عليه .

ثم ينبعث للمرة الثالثة صوت الطبل ، يدعو الجميع لاعلان موجة الغيلان الشعبى ، والتنديد بسقوط القصر ، بسقوط الظلم والاستبداد ، واختيار طريق الدفاع بقوة السلاح :

- الموت خير من حياة الذل .
- هاتوا السلاح وهبوا .
- كفانا ظلما .ليمت الأعداء عن آخرهم .
- جور أن تحذم يد على الحوات.
- على الحوات سينتصر ، انصروه .

(١) الحوات والقصر ص ١٩٠ .

- على الحوات هو أنتم ،هو الماضي والحاضر والمستقبل .
- ألا تبت أيدي من أذى على الحوات الخير ؟ سمة العصر وبسمة الليل!(١)

ويتعالى صوت الطبل معلنا نهاية عصر وبداية عصر جديد ،نهاية قصة وبداية قصة أخرى، تكون فيها الوحدة الشاملة ، أهم عنصر يساعد على هدم القصر وتقريب نهايته ، وتكون الأغنية الشعبية القاسم المشترك بينهم ، وتكون الموسيقى بوجه عام تعبيرا عن الألم ، وتعبيرا عن الثورة والأمل ، تتعدى وظيفتها مجرد المتعة الفنية ، إلى الثورة والتغيير ، وحافزا قويا إلى الانتفاضة وتجسيد الفعل التاريخي ، ولا يهم أن تكون الأغنية الشعبية المتداولة بنت بيئتها ، أم بنت بيئة عربية أخرى ، إنما المهم أن يكون لها دور إيجابي في بناء الرواية ، ودور ايجابي في تثبيت الهمم ، والحث على العمل الجماعي وتقريب العربي من أخيه العربي ؛

وكما أن الرواية استطاعت أن تجنى ثمار هذه المعادلة ، فى تبنى ألحان من المغرب الأقصى ، فان المجتمع العربى ، كفيل بأن يستعيد كرامته من الواقع نفسه ، الذي ترويه هذه الألحان .

وليس بعيدا عن هذا الجو الذي يحمل خصائص وملامح الشخصية العربية ، ويعبر عن نظام المجتمع الواقعى الذي يعيشه الشعب فى آلامه وآماله ، يظهر أيضا جانب آخر ، يقدم خلاصة لتجارب المجتمع العربى وخبارته ويعبر عما تزخر به النفس من علوم وحقائق واقعية كل البعد عن الخيال والوهم ، إنه "المثل الشعبى " ، بكل صفاته ، وخصائصه ، ومحتويات فلسفته ، فهو فى أدق تعريفاته عبارة عن "خلاصة لتجارب الإنسان ومحصلة لخبرته ، حيث يتمثل فيه جمال الأسلوب من إيجاز وبلاغة ، فيوجه إلى فكرة صحيحة أو تجربة صادقة(٢)

(١) الرواية ص ١٩٢ .

(٢) فاطمة حسين المصري "الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري) " ص ١٠٣

تساعد على فهم الحياة ، وإدراك متناقضاتها ·

ولعل "الطاهر وطار" حاول من هذه الوجهة أن يقدم صورة واضحة شخصياته المتحاورة ، مستفيدا من هذا الارث الفني الشعبي ، في بلورة الصراع ، وتطور الأحداث الروائية ، اذ أنه كثيرا ما تستخدم الأمثال الشعبية في حوارها لتغدو وسيلة لتحديد أبعادها الروائية ·

فهذا "علي الحوات" يرد على أحد أفراد قريته ، حاول أن يدفع له نقودا مقابل حصوله على السمك ، الذي اعتاد "علي الحوات" توزيعه مجانا على الأهالي "الزيت من الزيتونه ، والحوت من البحر ، ولا حاجة لنقودكم" (١) فيبدو المثل هنا طبيعيا ، ويعبر عن معلم بارز من معالم شخصية البطل ، واحدى مقوماتها ، مجسدة للصورة المثالية ، صورة "علي الحوات" الخيرة ، إنه يعطي دون أن ينتظر مقابلا ، إنه يمنح كل شيء من أجل إسعاد الآخرين ، حتى لوكان على حسابه الخاص·

ولتأكيد صورة المثل الشعبي في "الحوات والقصر" اعتماده على الرمزية في صنع الاطار الخاص للشخصية ، من حيث استقلالية تفكيرها وفلسفتها في الحياة ، فحين نطق "علي الحوات" بهذه العبارة ، تكونت لدى القارئ فكرة عامة عن هذا الفتى ، الذي يعيش للآخرين ، يعطيهم الخير كله ، ولا ينتظر منهم شيئا مقابل ذلك ، إنه يريد أن يؤكد لهم أنه ابن الشعب ، وفي وسطه تربى ، وترعرع ، وصورته التي سوف يقابلنا بها مستقبلا ، ستبدأ من هنا ، وستتضح من هذه الممارسات ، وستنطبق قولا وفعلا وهو ما تحقق في الرواية ، وتأكدت مصداقيته عبر رحلاته المتتالية إلى القصر ، وما كان يتعرض فيها لشتى أنواع التنكيل ، مجسدا لروح شخصيته الخيرة ، وحبه العظيم ·

---

(١) الحوات والقصر ص١٨ ·

إلى جانب هذا تضاف بعض الحكم والمواعظ، التي استعان بهـــا الكاتب لادارة الحوار بين الشخصيات ، إلا انها لم تؤدا لغرض المرجو منهـا والمنتظر في كثير من الحالات، كونها حادت بالحوار، وأدت به إلى السقـوط في المباشرة والخطابية، وهي بعض العيوب التي مازال أكثر الروائيين العـرب يتأرجحون فيها .

فالأجدر أن تكون هذه الحكم والمواعظ مطلوبة في سياق الأحـداث ، وكاينة فيه ، يستطيع القاريء التماسها دون مساعدة مباشرة من المؤلف،فيكـون التحبيذ أو النهي غير مباشرين ، وغير مكشوفين ، ويكونا من اختصاص القـارئ وحده ، فهو الذي يملك الحق كله في استشفاف القيم والمثل العليا التي يزخر بها هذا الأثر أو ذاك، والا اصبحت الرواية بهذا المفهوم منبرا للخطـب والمواعظ، وهي ليست كذلك، ولن تكون كذلك، انها معرض للتصوير والتحليل ، فتوحي الى القاريء من خلال اشاراتها ورموزها بالغرض الذي يرمي اليـه الكاتب.

والخطأ كل الخطأ أن يظن الكاتب أنه يقدم رواية فنية ناجحة ، مـن حيث الأسلوب والمضمون ، فقد يكون مضمونها جيدا ، الا أنها تكون ضعيفـة فنيا ، وهذه هي مأساة الكاتب، عندما يشعر انه يخاطب قارئا ثقيل الفهم الـى حد ما ، فيلجأ الى التصريح والمباشرة، وبالتالي يقع في فخ الخطابية علـى حساب القيم الفنية ، لذلك فعلى الكاتب أن يضع نصب عينيه تحقيق هذه القيـم في المقام الأول ، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان اختياره للوسائل الأسلوبيـة المتنوعة دقيقا ، بحيث تؤدى عملها أحسن تأدية، ويشعر القاريء حيالهـا بصدقه وطبيعيته .

ومجمل القول فان رواية " الحوات والقصر " تقترب من الناحية الجماليـة

ومن الناحية التركيبية أكثر من الشعبي الخرافي ، من خلال وحدتين متكاملتين ، وحدة المنحى الأسطوري الخيالي الغريب، ووحدة المنحى الواقعي ، الـــذي يشكل الخلفية الدرامية للشخصيات الروائية ، في شكل موحد ، يكون بطلـــه "علي الحوات" الذي يمثل الذات الخيرة ، فتتطور شخصيته بشكل تدريجـــي نحو تحقيق هدف عام ، لهذا فان " أسطورة علي الحوات لا يمكن تفسيرها الا من خلال بعدها الرمزي ، للوصول إلى الواقعي الذي يريده وطار من خـــلال عمله الروائي " (١) لأن بلورة الصراع بين قوى الخير وقوى الشر ، لم يكن وليـــد الصدفة ، بل هو انعكاس حقيقي لجوهر الواقع ، تعيشه الطبقات الشعبية فـــي سلوكها اليومي ، بكل أشكاله وألوانه .

ويتحول البطل " علي الحوات" من سياقه البشري العام ، إلى أداة استكشافية ، تزيح الستار عما خفي من أمور ، وأداة لفهم الوجود الانسانـــي ، ويتحول الرمز إلى تجربة طويلة ، مليئة بالمفارقات ، وتتحول رحلته الفردية إلـــى ثورة عارمة ، شاركت فيها كل الفئات الاجتماعية ، بعدما أدرك يقينا أن الرعيـــة وحدها ، التي تملك القدرة على تغيير الأوضاع ، متى أتيحت لها الفرصـــة السانحة ، ومتى توفرت لها الشروط الموضوعية لذلك ، ومتى وجدت طليعة قويـــة قادرة على الأخذ بيدها نحو قمة الهرم .

إن روعة البناء الأسطوري في "الحوات والقصر" تكمن في التوجـــه الايجابي الذي انتهجه "وطار"، التوجه الثوري ، فلم تتحول الأسطورة إلـــى وسيلة للتخدير الفكري والثقافي ، ولا إلى بديل غيبي للطبقات المحرومـــة ،

---

(١) واسيني الأعرج — " تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث فـــي سيسيولوجية البطل وتاريخية تطوره في النص الروائي) " — رسالـــة لنيل درجة الدكتوراة — جامعة دمشق — كلية الآداب — سنة ١٩٨٥ — ص ٤٨٣ .

تعزيها عن الواقع المر الذي تحياه، بل لتستقي مادتها وحياتها من جوهـــر الصراع المحتدم، ومن الواقع المتأزم ، جاءت لتستفيد من تناقضات الواقـــع الطبقي ، الذي أفرزه ظلم القصر، لتنطلق في حركتها التحولية إلى تقديـــس الفعل الجماهيري، تتحول إلى أداة فاعلة في التاريخ ، إلى وسيلة تدفـــع بالنضال السياسي إلى الأمام ، أو بعبارة أخرى، التركيز على خوض التجربـــة الانسانية بكل أبعادها ومستلزماتها .

وقد استفاد "الطاهر وطار" من جماليات الأسطورة لبناء معمـــاره الروائي ، معتمدا بالدرجة الأولى على الجو الغرائبي الذي تمتاز به، فيجعل من العادي أمرا غير عادي، يبدأ من البسيط للوصول الى المعقد ، الى الرمز، الذي يقرب الرواية أكثر من الذوق الجماهيري العام، ويبعدها عن الوقـــوع في الثرثرة المجانية ، أو الطرح الديماغوجي ، مستفيدا من ايحاءاتهـــا ورموزها ، وبما يمكن أن تقدمه للعمل الروائي .

من هنا اعتمد "وطار" على القيم الشعبية المتداولة، سواء كانـــت محلية أو أجنبية، كما اعتمد على بعض أشكال التعبير الشعبي ، فوظـــف عناصر من الحكايات الشعبية والخرافية ومن بعض الأساطير ، واستعـــان بايحاءاتها ، كما استفاد من بعض العادات والتقاليد والقيم والمثل الاجتماعيـة الشعبية، وارتكز في تحليها على تشكيل لغوي دال، أبعد الرواية عـــن السقوط في " لعبة الدلع البرجوازي " التي تعمل على تعويض النقص الجمالـي ، بأداة لغوية تكون في مجملها عاجزة عن طرح الموضوع بكل حيثياته . وتقربهـــا من الجوهر الشعبي الصادق، اذ لا يمكن فهم الرواية وبنيتها اللغويـــة إلا من خلال فهم المعاناة اليومية، التي يعيشها الأهالي ، لأنها ــ الرواية ــ تنطلق من واقع هذه الفئات ، وتنتهي إليه، تعبر عن آلامها وأحلامها .

لكن رغم ذلك لم يسلم "الطاهر وطار" من الوقوع في بعض الأخطاء ، حيث ظهرت بعض التسطحات والمباشرة خاصة على مستوى البناء الجمالي للقرية السابعة "الأباة" حيث تعقد المؤتمرات الحزبية ، ويبدأ التثقيف السياسي ، إذ يتم نقل الصورة الكاريكاتورية الساذجة عن الماركسية ، وعن الفكر المادي إلى الواقع الروائي ، من خلال بعض الأطروحات الايديولوجية التي سادت التطور الرأسمالي ، وقعفيها الكاتب – عن قصد أو عن غير قصد – في الدعائية أو المباشرة أحيانا ، معتمدا على الأسلوب المباشر.

لكن مع ذلك تبقى محاولة ناجحة ، لم تصل في عمومها إلى مستوى الخطاب السياسي ، كما وصفها بذلك الياس خوري حين قال " بأن هذا الاستخدام لا يستطيع أن يتكون لعلاقات قصصية أو روائية ، بل هو يقوم بتدمير العمل الفني . وتحويل القصة أو الرواية إلى شكل قريب عن المقال الذي يغطي خطابه السياسي أو الايديولوجي ، بأحداث مشتتة وغيرقادرة على التماسك الداخلي "[١] لأن " الحوات والقصر " بالاضافة إلى كونها حكاية فنية تحمل مفهوم الأسطورة وتفجره ، فانها أخذت معنى الرمز ، وذلك عن طريق تركيب شعبي ، أبدعته المخيلة الشعبية ، ومخيلة القرى السبع.

وما استخدام "الطاهر وطار" لما نصطلح عليه "بالخرافة السياسية" ، إلا وسيلة لملامسة الواقع الاجتماعي الفعلي ، عن طريق الفعل الثوري التغييري من جهة وعن طريق الرمز من جهة أخرى ، لرفع الذهن الروائي المتخيل إلى ازدواجية زمن الخرافة ، في محاولة لدمج مستويين ، الأول خاص بالرواية ، والثاني عام ، الأول يكمن في طبيعة التشكيل الروائي على صعيد

---

(١) الياس خوري – " الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية) " مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط١ ١٩٨٢ ص١٨٣.

البناء الفني للحكاية ، بما تحمله من مصداقية اقناعنا ، والثاني في احتضـــان هذا الشكل أو البناء لمشكلة سياسية أو اجتماعية ، في واقع وتاريخ معينين ٠

ومهما يكن من أمر "الطاهر وطار" وما ظهر في روايته من خلل فنـــي أو جمالي ، إلا أنه جرب هذا المسلك الشائك ، ومجرد اقتحام الصعـــب ، نقطة إيجابية تضاف إلى رصيده الفني ، ويكفيه أنه غامر ، وحاول الوصول إلـــى تأكيد رواية عربية ، تختلف عما ورثناه من روائيينا ، لأن الذي لا يخطأ ، هـــو ذاك الذي لم يجرب ، ولم يقم بأية مغامرة ٠

ويكفي "الطاهر وطار" أنه قدم رواية عربية ، استطاعت أن تستوعـــب حالة اجتماعية ونفسية وحضارية ، عن طريق استخدام الأرث الشعبي ، ومـــا يحمله من عناصر جمالية ، ورموز إيجائية ، وايحالات إيجابية ، تعبر بصدق عـــن طموحات الفئات الشعبية ، وهذه هي مهمة الكاتب ، في أن يرى المجتمـــع والتاريخ على حقيقتهما ٠

والفن الحق لا يكون أكثر ارتباطا بالانسان إلا عندما يتوغل فـــي التاريخ والواقع والمستقبل ٠

هذه هي "الحوات والقصر" التي يقول عنها صاحبها "إنها أحـــب أعمالي إلي ، وأكثرها التصاقا بوجداني ٠أجهشت باكيا في أكثر من فصـــل خلال كتابتها ، لأنني كنت أكتب لنفسي عن نفسي ، والآن عندما أعود لقراءتها ، يحلو لي أن أقرأها تجويدا ، كما يفعل رواة الحكايات في الأسواق العامـــة وقد حاولت من خلال بنائها أن تكون عربية محضة ، متجهة أساسا إلـــى الذهنيـة الشرقية قبـل غيرها ، إلى فئـات الشعبي العـــادي بـــدل

النخبة "(١) لا لشيء الا لكونها تعبر عن الفاجعة والعجز، تجريد والحلم، الواقع والانبهار، وهي محمولات تفتح آفاقا واسعة لتوقفمعها هذه الوقفة الطويلة.

(١) جريدة "النداء" الأحد - ١٢ تشرين الاول ١٩٨٠ - العدد ٦٦٢٠ - تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي - سوريا - المقال عبارة عن حوار أجرته الجريدة مع الكاتب الجزائري "الطاهر وطار".

الباب الثاني

التأثير غير المباشر للتراث الشعبي على الرواية الجزائرية

الفصل الأول

- عناصر ومرافقات المعتقد الشعبي في بناء الرواية

أ- حتمية وقوع القدر.
ب- الاعتقاد ببركة الأولياء.
ج- الرقى والتعاويذ.

أ ـ حتمية وقوع القدر :

وإذا كنا قد تناولنا بالتحليل في الباب الأول ظاهرة التأثر المباشر بالتراث الشعبي عند الكاتب الروائي "الطاهر وطار" من خلال تجربته "الحوت والقصر" ، واكتفينا بها كنموذج رائد في مجال الكتابة الروائية الناجحة ، رؤية منهجا ، واستفادتها من مخزون التراث الشعبي شكلا ومضمونا ، فانه للأسف الشديد لم يعرنا كثيرا الاكتفاء برواية واحدة ، مادامت غاية بحثنا تستهدف مناقشة كل الروايات الجزائرية دون استثناء ، ولكن ليس أمامنا خيار آخر ، غير المثول للأمر الواقع ، مادامت باقي الروايات الأخرى لا تستوفي شروط منهجية بحثنا وخطته ، التي تستلزم بالدرجة الأولى الوقوف على الروايات الناجحة فنيا على الأقل ـ وإن كان النجاح نسبيا كما أن الفشل نسبي أيضا ـ بنفس الشروط النقدية التقييمية المتعارف عليها في هذا المجال ، ثم مدى استفادتها من مكونات التراث الشعبي بشقيه ، المنهجي والموضوعي .

ولكن نظرا للزخم الوافر الذي صادف الباحث ـ مما لا تتوفر فيه هذه المعايير ـ أثناء تصفحه لبيلبليو غرافيا الرواية الجزائرية ، فانه كان لزاما عليه أن يدمجها في الباب الثاني ، الذي يلم شتات كل الروايات الناجحه فنيا التي حاولت أن توظف بعض العناصر من التراث الشعبي ، أو التي تسربت إليها بعض المواقف منه ، والتي انتقلت إليها بشكل أو بآخر ، واصطلحنا على تسميته بالتأثير غير المباشر ، ونعني به كل الروايات التي تسربت إليها بعض المضامين والظواهر والقيم الشعبية ، سواء تجلت هذه المؤثرات في طريقة تناول الأحداث وتطورها ، أو رسم شخوصها ، أو في لغتها ، ورأينا أنها قسمان ، هناك ما له علاقة بالمعتقد الشعبي ، وكل الطقوس والممارسات الغيبية ، وهناك ما له علاقة بالمعارف الشعبية ، بما فيها العرف الشعبي ، الذي ينظم حياة الناس ويوجهها .

ومن البديهي أن يكون لانتشار الظاهرة في الرواية الجزائرية بشكل واسع ، ما يبررها من الأسباب الموضوعية ، التي وقفت حائلا بين الكتاب ومحاولة احتظانهم للتراث الشعبي ، شكلا ومضمونا ، ونرى ذلك يرجع بالدرجة الأولى ، إلى الفترة الوجيزة من عمر نشأة فن الرواية المكتوبة باللغة العربية في الجزائر بالمقارنة مع مثيلتها المكتوبة باللغة الفرنسية ، أو حتى بالمقارنة مع مثيلتها في المشرق العربي .

فالمعروف أن النشأة الحقيقية لهذا الفن تعود إلى فترة السبعينات بالضبط ، رغم أن هناك بعض المحاولات الساذجة والمحتشمة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، سواء في موضوعاتها أو أسلوبها وبنائها الفني ،كروايات " غادة أم القرى " للشهيد أحمد رضا حوحو ، و " الطالب المنكوب "لعبد المجيد الشافعي . و "صوت الغرام " لمحمد المنيع ، مما نتج عنها فراغ ثقافي ،واغتراب فكري ، لم يجد فيه الكتاب نماذج جيدة وقيمة يقلدونها ، أو سنسجون على منوالها ، لم يجدوا تراثا غنيا يحذون حذوه ، كما كان الأمر بالنسبة للكتاب باللغة الفرنسية ، الذين وجدوا فرصة جيدة ، لتأكيد قدراتهم الابداعية ، من خلال اطلاعهم المباشر على الثقافة الأجنبية ، وخاصة منها الفرنسية ، وتفتحهم على الرواية بشكل عام ، من أمثال "آلبير كامو " و "سارتر " وغيرهما .

والمتصفح لهذا النوع من الكتابة يلحظ مدى ما وصل إليه "محمد ديب" و "مولود فرعون " و " مالك حداد " و "كاتب ياسين "و "رشيد بوجدرة " ،وان كان هذا الأخير يعتبر من الجيل الثاني "لمحمد ديب" ، من بناء عالم روائي متكامل ،يعبر في محتواه عن الهموم الوطنية والقومية والانسانية ،بالرغم من مشكل اللغة إلا أن فكرهم وثقافتهم وروحهم كانت كلها انتماءات عربية إسلامية .

وهذا " محمد ديب" ينحو في روايته "هابيل Habel " منحى

جماليا ،مستفيدا من الأسطورة وبحاءاتها ، لتفسير تناقضات الواقع الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي ، واستفادته هنا من الأسطورة القديمة المعروفة بين "هابيل" وأخيه "قابيل" ، لم تنشأ من فراغ ثقافي أو فكري ، إنما كانت وليدة تجربة روائية طويلة ، عايشها الكاتب.

وهناك أيضا الكاتب "رشيد بوجدرة" الذي استفاد من جماليات "الواقعية السحرية" ، فأبدع روايته "ألف وعام من الحنين" ، التي تقترب في تفاصيلها من حياة المواطن الجزائري والعربي عموما ، الذي تريد السلطات الحاكمة تصفيته جسديا وفكريا ، لأنه يملك أداة كشف الأمراض الاجتماعية لكنه رغم ما أبدع في هذه الرواية ، يبقى حبيس إنجازات الكاتب "غابريال غارسيا ماركيز" ، خاصة في روايته "مائة عام من العزلة" ، التي نلحظ من خلالها تأثير "بوجدرة" بها ، سواء كان ذلك على مستوى الأحداث الروائية ، أو حتى على مستوى أفعال الشخصيات الخارقة ، غير أن ذلك لم يمنعه من تقديم رواية فنية جيدة ، تنبض بالحياة ، وتعبر في محتواها عن تطلعات المواطن العربي إلى حياة أفضل ، تنتفي فيها الفوارق الاجتماعية ، ويعم العدل والانصاف كل مجالاتها .

من هنا سارع جل الكتاب ، بعد الاستقلال الوطني ، إلى استيعاب التنقيات الروائية الحديثة ، وهضم المناهج النقدية المعاصرة ، واستلهام الأشكال الفنية المتطورة لكتابة الرواية ، فاهتموا أساسا بما جالت به قرائح الآخرين ، وبما تعلموه عن غيرهم ، إذا ما سلمنا بأن الرواية العربية عموما — والجزائرية واحدة منها — نشأت مقتبسة عن الغرب ، مركزين اهتماماتهم أساسا على هذا الجانب ، وبما قد يقدمه أسلوب همنغواي اللغوي ، أو حوار سارتر ، أو شخوص ميشال بوتور ، أو أطروحات ألبير كامو ، في الوقت الذي أهملوا فيه التراث العربي ، أهملوا إمكانية الاستفادة من تقاسيمه المتعددة الأشكال

والألوان ، اللهم إلا بعض الروايات القليلة ، التي حاولت أن تلتفت إلى مخزون التراث الشعبي ، وتستقي منه بعض مادتها ، إن لم نقل العكس هو الصحيح ، وأن بعض العناصر هي التي تسربت إليها ، من هنا وهناك.

أما أن يستمد الكاتب إطار رواياتهم العام من جماليات التراث الشعبي شكلا ومضمونا ، فهذا ما لم يسعفهم الحظ في بلورته فعليا ، ولم يتفطنوا إليه إلى يومنا هذا ، ليس كبديل للأشكال الروائية المتعارف عليها ، لأن ذلك لن يتحقق في الوقت الراهن لأسباب كثيرة ومتعددة ليس مجال الحديث عنها هنا ، ولكن كشكل من أشكال التعبير الفني ، يكون قريبا من الاستساغة الشعبية ، ومن ذوقها العام ، يكون قريبا من القيم الجمالية الشعبية ، التي ابتدعها الشعب خلال رحلته الحياتية والابداعية ، من الروح الأسطورية التي تحكم علائقه الاجتماعية والثقافية والحضارية ، وما الكاتب في النهاية إلا انعكاسا لهذه الروح ، ورمزا من رموز هذه العلائق المتجددة .

رغم أن بعض النقاد يعتبرون قصة "الجازية والدراويش" للكاتب "عبد الحميد بن هدوقه" ، رواية أسطورية تنطوي تحت راية هذا الاعتبار شكلا ومضمونا ، إلا أننا لا نوافق ذلك تماما ، لأن الإحالات المتعددة التي توحي بها الرواية ، من خلال مضمونها بالدرجة الأولى ، لا تمت بأية صلة إلى روح الأسطورة أو الخرافة ، وليس فيها من الوقائع الغريبة إلا عنوانها المغري "الجازية والدراويش" التي قد يكون الكاتب قد استفاد فعلا ــ وهذا لا يحتاج إلى أدنى شك أو دليل ــ من تجليات "السيرة الهلالية" ، وعلى رأس شخوصها ملكة جمالها "الجازية" ، التي استفاد من جماليات بنائها الشعبي كما ابتدعته المخيلة الشعبية ، لتصبح هي نفسها ترمز إلى الجزائر المستقلة ، كما سنوضح ذلك باسهاب عن الحديث عنها في ثنايا هذا الباب.

أما ما عدا ذلك، فان الرواية لا تحمل في طياتها إلا الجو الشعبي في الريف ، وما يختلج في نفسية الانسان الشعبي ، من عادات وتقاليد وقيم ومثل شعبية ، كما لا تحمل في طياتها من الجانب الآخر إلا رموزا لشخوص روائية ، فهذه الجازية (رمز الوطن) وهذا الأحمر (رمز الشيوعي) وهذا الشاعر السجين (رمز الفئة المثقفة المضطهدة) وهذا ابن الجبايلي (رمز الانسان البسيط) وهذا الشامبيط (رمزالسلطة في شكلها المقزم) ، وهؤلاء الدراويش السبعة ، وكل أولئك الذين ساهموا بقدر كبير في بلورة الصراع داخل الرواية ، أضفت عليهم لغة الرمز جوا من الدهشة والانبهار ، والتي لا تحمل نفس الجو الغرائبي الذي عهدناه في الأساطير والخرافات الشعبية ، لأن واقع الوقائع التي تدور فيها الأحداث ، هو نفسه الواقع اليومي المعاش الذي تعيشه كل يوم أكثر الفئات الاجتماعية فقرا وتخلفا .

ولكن رغم هذا كله لا يمنع الباحث من الاشادة بجمال أسلوبها ، وسحر لغتها ، وأصالتها الشعبية ، التي تنبع أساسا من أصالة كاتبها الذي يحاول جاهدا تصوير المجتمع الجزائري الريفي ، وتصوير الروح الجزائرية الأصيلة ، التي تمثل الخيط الرفيع والمشترك الرابط بين كل أعماله الروائية ، ابتداء من "ريح الجنوب" ومرورا "بنهاية الأمس" إلى" بأن الصبح "إلى آخر رواياته "الجازية والدراويش" ، كما سنوضح ذلك باسهاب عند التطرق لكل هذه الأعمال في ثنايا هذا الباب.

وعبر هذا التأرجح الواضح الذي لم يسلم منه جل الروائيين الجزائريين ، من محاولتهم الاقتراب أكثر من هموم الطبقات الشعبية ، والتعبير عن آلامها وأحلامها ، والتحدث بلغتها وكذا التفكير بفكرها ، إن جاز لهم فعل ذلك ، تألقت بعض الروايات ، واستطاعت أن تعبر بصدق عن واقعها ، سواء كان ذلك

من حيث تصوير المواقف الشعبية المختلفة ، أو من حيث اختيار نماذج روائية جادة ، تقترب أكثر من الحس الشعبى المتأجج .

ومن الملاحظ لأول وهلة أن كثيرا من المعارف الشعبية ، ارتبطت ارتباطا شديدا بالمعتقدات الشعبية ، التي تخالف في كثير من الحالات ، تعاليم الدين الاسلامي ، وتعود بشكل مباشر إلى الممارسات الطقوسية البدائية ، أين انصب التفكير في حل المعضلات الكونية ، التى يتخبط فيها الانسان القديم ، حيث تسيطر القوى الخفية الغيبية العملاقة ، فنجد ما يصطلح عليه العامة "بالقدر" أو "الحظ" ، أو "المكتوب" كما نجد عالما آخر ، لا يقل عنه قوة ، وأعني به عالم الأولياء ، وما يحيط بهم من قداسة وعظمة ، وهناك أيضا الجان والأرواح والمردة ، التي يجعل لها العامة من القوى والسمات الفائقة ما تفوق قوى الانسان ذاته .

وما يهمنا هنا هو الوقوف على مثل هذه الأفكار الغيبية ، التى نعتبرها عنصرا أساسيا من عناصر الكيان الفكري والعاطفي عند جمهور الشعب ، انتقلت إليه من الماضى السحيق ، وأعانها هو على البقاء ، في غياب بديل علمي ، يمارس به الانسان الشعبي سلطته على الطبيعة والكون ، وليس معنى ذلك أن هذه العناصر الثلاثة المذكورة السابقة ، هي فقط ما يعتقده العامة من الناس فى حياتهم اليومية ، ولكن هناك أيضا بعض العناصر الأخرى ، غير أننا اعتبرناها متممة لها ، ومكملة ، لا تتعدى كونها مجرد أجزاء مكملة للعناصر الأساسية مثل التطبيب الشعبي بنوعيه ، الجراحي الذي يعتمد فيه على الكي والبتر مثلا ، أو الذي يعتمد فيه على المواد والعقاقير المستخرجة من النباتات والأعشاب ، أو عادة زيارة قبور الموتى ، للتبرك وطلب النصيحة والغفران ، أو بعض المواقف الاعتقادية الأخرى كالتطير ، والاعتقاد في الأعداد الفولكلورية إلى آخره .

ولما كان موضوع البحث يرتكز أساسا على دراسة نموذجية لعناصر من التراث الشعبي وتأثيرها في بناء الرواية الجزائرية، أرتأينا أن تكون هذه العناصر الثلاثة الركيزة الأساسية للفكر الاعتقادي الشعبي عامة.

فكانت قضية "القضاء والقدر" أو ما يصطلح عليه العامة من الناس "بالحظ" أو "المصادفة"، الشغل الشاغل، الذي حاولت الرواية الجزائرية أن تكون أمينة في نقله، بأن تصور هذه الفئة من المجتمع وهي تعبر عما يختلج بداخلها، كما تحسه فعلا، دون تزييف أو تحريف، من خلال ايمانها المطلق في وجود قوى عليا تسير نظامها، ولعل هذه المسألة تكون من أبرز المسلمات التي يوليها الشعب أهمية بالغة في حياته اليومية، حيث تظهر الكائن البشري مدفوعا دفعا في أصغر أموره وأخصها، وفي أخطرها وأعمها" (١) وأن الانسان ليس بيده قدرة على تغيير مصيره، وليس باستطاعته أن يواجه المجهول، مهما أوتي من قوة، فهناك القوى الغيبية التي تجعل منه انسانا مسيرا، لا مخيرا، مكرها ومجبرا في كثير من الأحيان، لا حرا طليقا يسطر مستقبله الذي يرتضيه.

وقد ارتبط هذا المعتقد بالفكر الشعبي أشد ارتباطا، حتى أصبح من الصعب جدا في كثير من الحالات أن يفرق المرء بشكل واضح وجلي بين هذه القوى الخفية، ولا شكلها بل لم يستطع أن يوحد نظرته ازاءها، وإن كان في الواقع معفى أساسا من البحث عن كنهها مادام لا يستطيع أن يقوى على رد قضائها، فنجده ينقسم الى قسمين، قسم ينسبها إلى قوة الله عز وجل، مدركا يقينا – إدراك المؤمن من يعظمه خالقه – إن لا قوة إلا قوته تعالى، وأن قضاءه نافذ لا محالة، فكل ما يصيب المرء، إن خيرا وإن شرا، هو مسطر في اللوح منذ الأزل وما على المرء إلا الاستسلام لقضائه وحكمه، هذه

(١) أحمد رشدي صالح – الأدب الشعبي – ص١٥٦.

العناية الالهية التي توجه المرء في كل تصرفاته ، فلا يقدر ازاءها على تغيير حكم ما قدرته ، هي وحدها الكفيلة بتوجيه الخير ورعايته ، وأن مظاهر الشر التي يتعرض لها إنما هي عبارة عن مسببات لا غير ، تعمل في النهاية على نصرة الخير ، وانتشاره هذا الانتصار الذي لا تستطيع الارادة البشرية رده ، أو حتى أن تؤخر ميعاده ، وعليه فالاستسلام في هذه الحالة واجد وأكيد الاستسلام لقضاء الله وحكمه لأن هذا الابتلاء مكتوب ومقدر ، ولابد من نفاذه ، إن عاجلا أو آجلا .

من هنا حاولت هذه الفئة أن تربط كل ما يحدث للمرء من خير أو شر بمسببات ، منها ما يكون في متناول الانسان فعله ، ومنها ما يتعدى قوته البشرية إلى قوة الله عز وجل ، باعتبار أن لكل شيء سببا ، أما الانسان هذا الضعيف ، فهو حر طليق ، يتحرك كيفما شاء لكنه دون أن يقدر على تغيير حكم ما قدرته الإرادة الالهية ، حتى لو أوتي من العلم ما قد يساعده على معرفة ما كتب له ، إلا أن هذا العلم قاصر على أن يغير المكتوب ، أو يمحو شيئا مما سبق تسطيره في لوح القدر .

أما القسم الآخر ، فينسبها إلى قوى غيبية مبهمة ، تتعدى قدرتها وقوتها ، قدرة الله وقوته ، وتبتعد قليلا عما يسميه الناس بالأزل أو اللوح ، إذ يعتقد التفكير الشعبي أن ما يصيب المرء في حياته اليومية من خير أو شر لا دخل لقوة الله فيه ، ولا لقوة البشر أيضا ، بل مرجعه أساسا الى هذه القوى الخفية المبهمة ، التي تتجاوز معادلة الفعل ورد الفعل ، أو بعبارة أخرى ، السبب والمسبب ، أو العلة والمعلول ، فيطلق عليها أحيانا "الحظ" وأحيانا أخرى "المصادفة" ، ونعتقد أن ذلك مرده ، إلى أن التفكير الشعبي يكتفي بسبب واحد في تفسير الظاهرة ، فلا يتمعن الفروق الدقيقة والصغيرة ،

التي تختلف فيها كل واقعة عن أخرى ، أو حادثة عن أخرى ، اذ في اعتقاده أن كل الوقائع أو الأحداث تنتهي ، وان كانت متشابهة إلى نتائج متعارضة ، وعليه عندئذ أن يحل " الحظ " أو " الصدفة " ليكون عبارة عن تفسير لما أخطأه الفحص من فروق دقيقة .

وداخل هذا العالم الضبابي ، القاصر عن إدراك طبيعة النظام المسير للكون ، تحاول رواية " ريح الجنوب " [1] للكاتب "عبد الحميد بن هدوقه" أن تبني هي الأخرى، عالماروائيا ، تتحكم في مصائر شخصياته قوى غيبية مبهمة ، وتتصارع في رحمه تناقضات الفكر الشعبي ، بكل تفاصيله ، في محاولة لتقديم رؤية واضحة ، تنطلق أساسا من الواقع الشعبي المعاش،إلى البحث عن واقع مثالي يكون محطة لرحلة شاقة .

وبين نقطتي انطلاق الرحلة ووصولها ، جغرافية شاسعة لقرية جزائرية ريفية نائية ، لازالت تعيش حياة بدوية مغلقة ، بعيدة كل البعد عن أي تقدم أو تطور ، لاتزال تعيش في بؤس قاتم ، وفقر وجهل وحرمان ، حياة قاسية لا تختلف في قسوتها عن الريح "القبلية" أو "ريح الجنوب" التي تهب من حين لآخر ، محملة معها الغبار والحرارة ، هذه الريح التي منحت الرواية نغما خاصا ، فأعطتها اسمها ، الذي يوحي بكل شيء يحمل معنى العدم ، وعبر هذا المحيط الجغرافي الراكن ، تسعى شخصيات الرواية لأن تقدم صورة أمينة عن واقعها المزري ، الواقع المادي ، الواقع الروحي .

وعبر امتداد عنصري الزمان والمكان ،وتشابه صور البؤس والحرمان ،

---

(١) عبد الحميد بن هدوقة – "ريح الجنوب" – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط ٤ – ١٩٨٠ .

تتعدد أيضا صور الرفض والعصيان ،فتحاول الشخصيات إيجاد منفذ للخروج من دائرة الاستبداد ، المفروضة عليها فرضا ، من قبل قوى غيبية ، ليس باستطاعتها الوقوف أمامها أو التفكير فى تغييرها ٠

ولعل القناعة الكاملة التي تشكلت لدى الكاتب من خلال معايشته لواقع الريف الجزائري ، هي التي حدت به الى أن يعالج القضية ، من وجهتها الاعتقادية الاسلامية ، كما يطرحها العامة من الناس، فجاءت الأحداث عبارة عن إجابة روائية للمشكلة ، تؤكد على أن الانسان حر فى تخطيط مستقبله ، ومخير فى تحديد طريقه ، لكنه يتحرك دوما داخل إرادة أخرى سبقت إلى تحديد مصيره ، وتقرير نهايته ، فحقيقة أن الانسان أسير قدره ، ولكنها حقيقة أيضا أن هذا القدر ، ما كتب إلا لحكمة ، لا يستطيع أن يدركها الانسان ،أو يفهمها ، إلا من أوتي من الايمان ما يجعله يدرك عدالة الارادة السماوية ٠

والكاتب في هذا الطرح لا يختلف كثيرا عما طرحته السيرة العربية "الظاهر بيبرس" التى تعالج هي الأخرى قضية موقف الانسان من القدر ، فيكشف عن موقف تبدو فيه الأصول الاسلامية واضحة جدا ، قضية الانسان بكل عجزه وقصوره ، والقدر بكل قوته وجبروته ، ولكنه الانسان المؤمن ، ولكنه القدر الرحيم العادل أيضا ٠

أما داخل الرواية ، فلم تتمكن " نفيسة " كغيرها من الشخصيات، رغم محاولاتها المتعددة من الخروج من واقعها الموبوء ، الذي وجدت نفسها مرغمة على العيش فيه ، " لم تكن تفكر ، كانت حائرة ، وحيرتها أكبر من أن تعود إلى سبب واحد ، كانت حيرة جارفة ، صارمة ، تعبر عن عجزها أمام هذه الغيبيات الكثيرة ، التي تخط للناس مصائر لا مناص لهم من حياتها ، سواء لاءمت آمالهم أم حطمتها " (١) رغم استعدادها الفكري المقبول ــ نوعا ما على

(١) ريح الجنوب ص٨٧٠

المستوى النظرى - كونها طالبة جامعية ،إلا أن ذلك لم يفدها في شيء بل وسع الهوة بين أحلامها وأحلام المجتمع الذي تنتمي اليه ، فليس في مقدورها أن تتجاوز الاطار المرسوم لها ، ففكرت في النهاية أن لا حل لمشكلتها - وهي الزواج من "مالك" رئيس البلدية ومسؤول جهاز الحزب بالقرية الذي ارتضاه لها أبوها " ابن القاضي " من أجل الحفاظ على مصالحه الخاصة - إلا الهروب إلى الأمام ، كحل بديل - ولو مؤقتا - لأزمتها ، وان كان هنا الحل محكوم عليه منذ أول وهلة بالسقوط .

هذا الهروب الذي انتهى بها إلى الوقوع - أولا - في يدي " رابح " الراعي ، الذي نبذته أول الأمر ، وثانيا - عند عودتها الى بيت أبيها ، ورفضها للمغامرة ، التى أصبحت لا تجدي نفعا .

فكأن " ابن هدوقة " يضعنا أمام مفارقتين ، يرى أنهما كانتا سببا في وقوعها مرتين متتاليتين ، أولاهما ، قضية الثقافة النخبوية التى تلقتها "نفيسة" والعاجزة عن فهم جوهر الحياة ، "ثقافة البرجوازية الصغيرة التى تحلم بالثورة من بعيد ، وحين يتعلق الأمر باصلاح وضعها الاجتماعي ، وتغييره ، تقف عاجزة عن القيام بأي شيء ، وتتقوقع على نفسها بشكل مرفوض" (١) وثانيهما قضية موقف الانسان من القدر ، الذي يصوره حرا ، يتصرف بملء إرادته ، وكأنما يصدر عن نفسه هو ، متمتعا تمتعا تاما بما تمليه عليه إرادته ، ولكنه في هذا كله ، إنما يتحرك داخل إطار ترسمه قوة أقدر منه ، "الحظ أيضا له كلمته ، عليها أن تذعن لما يقدر لها من حياة ، غيبيات وظروف خارجية تتحكم في مصيرها " (٢) ولكنها لا تستطيع أن تفعل حيالها شيئا ، إنها مجرد أداة في

(١) واسيني الأعرج ، " تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث في سيسيولوجية البطل وتاريخيه تطوره في النص الروائي) " - ص٣٨٢ .
(٢) ريح الجنوب ص٨٧ .

يد القدر لا غير.

وتتأكد "نفيسة" في نهاية رحلتها الطويلة القصيرة، أن الأقدار وحدها هي التي توجه حياتها ومستقبلها، وهي التي تخط لها مصيرها المحتوم، وإلا من يكون وراء تعاستها هذه، إن لم يكن الحظ المشؤوم، الذي لازمها حتى في أسعد أيامها العطلة الصيفية، ولكن رغم ذلك عليها أن تواجه، أو حتى على أقل تقدير — إن لم تفعل ذلك ولن تفعل — تهيء لنفسها كل السبل، حتى لا تكون مستقبلا فريسة لها، وتحتاط كل الاحتياط.

لكن ككل مرة يمنعها القدر من تحقيق ما تصبو إليه، فرغم حرصها الشديد — عندما قررت الهروب متنكرة والعودة إلى الجزئر — على أن تحكم برنامج هروبها بدقة، وتضبط خطتها بجدية " لأنها عندما قررت إيجاد الحل لنفسها بنفسها لم ترد ترك جزء مهما كان صغيرا ليد القدر "[1] بيد أن القدر الذي تتكلم عنه "نفيسه" لم يكن بها رحيما، ولم يمهلها حتى تجتاز امتحانها بنجاح، ولم يسعفها الحظ حتى في الوصول الى محطة القطار "مزيته" اذ تفاجئ وهي في الغابة بثعبان يلدغها في ساقها اليمنى، ولم تقو ساعتها على مواصلة السير، فأغمي عليها.

وفي هذه اللحظة بالذات، كانت يد القدر هذه المرة رحيمة بها، لتنقذها من موت أكيد لترسل اليها "رابح" الراعي وهو في طريقه إلى القريه عائدا من الاحتطاب " الصدفة هي التي أرادت ذلك "[2] فيضمد الجرح المسموم بوسائل تقليدية، ويعود بها إلى بيته، لتجدد لها أمه الدواء، وتمكث عندها بضعة أيام، تستعيد فيها قوتها وصحتها، لمواصلة المشوار الرافض لكل أسباب الحياة البدوية في الريف.

(١) الرواية ص٢٣٧.

(٢) الرواية ص٢٥٧.

وعلى غرار نظرة "نفيسة" إلى فكرة القدر أو الحظ، التي لا ترى مانعا من مواجهتها ، ولم لا التغلب عليها ، إن توفرت لها الشروط الموضوعية لذلك فان أمها "خيرة" ، على عكس ذلك تماما ، لم تفكر أبدا في الخروج من دائرة التسلط، إذ تعتبر امتدادا لشخصية زوجها " ابن القاضي " ، ليس من موقع القوة، التي يتمتع بها عادة الرجل على المرأة في نظره ، ولكن من موقع الضعف والاستكانة، فهي في نظره مجرد آله منزلية للانجاب والغسيل والتنظيف لا تتعدى مجالات فهمها وادراكها غير ما تقوم به من أعمال يومية روتينية.

فالأم "خيرة" تحت كثرة الضغط المسلط عليها – لا يمكنها أن ترى أكثر من الأبعاد التي حددها لها زوجها ، وهو مصر على أن تكون له الكلمة الأولى والأخيرة وحده " وهل تستطيع امرأة لا تعرف من الحياة إلا الحياة المنزلية ما تعجز عن فهمه أشد العقول دهاء ؟ " [1] وعليه كان موقفها واضحا بشأن تزويج ابنتها من "مالك" لأنها تعتقد أن الأب وحده هو صاحب الحق الأول في تزويج ابنته بمن يشاء ، وكيفما يشاء ، وليس من حقها أن تكون لها كلمة ، وما عليها إذن إلا الرضوخ لما سطر وقدر لها ، "ربي قدر هذا ، ثم حظي العاثر " [2] هكذا تسلي الأم نفسها ، لتهرب من أية مواجهة مع زوجها ، وهي تعلم مسبقا أنه من الواجب أن يكون لها رأي في مثل هذه الأمور أو حتى مجرد استشارة بسيطة تجعل منها كائنا انسانيا له قيمته كما له وزنه على مستوى الأحداث ، تحس أنها فعلا أم ، وتعرف مستقبل ابنتها ، كما جرت العادة.

بيد أنها لا تستطيع فعل ذلك، لأنها تعتقد أن عليها أن تعيش حياتها كما سطرها لها القدر ، وكما خطت لها في اللوح ، كما شاءت لها

(١) ريح الجنوب ص ٩١.
(٢) الرواية ص ٢٠٥.

الارادة الالهية أن تكون فهي تردد دائما ، "الحمد لله على ما قدر الله!" (١)
ولا تقدر على رد قضائه .

ولعل موقف الأم " خيرة " التي نعتبرها شخصية غير منتمية أو سلبية ، هو ما أراد "ابن هدوقة" أن يوضحه من خلال ما يقدمه مفهوم " القضاء والقدر " ، لو استعمل في إطاره السلبي ، حيث أدى ضعف الأم الى الغاء اراداتها ، فأطمأنت الى القدر الذي يتصرف فيها ، في غياب الفهم الصحيح للفكر نفسه ، والركود الى المقسوم أو المقدور .

واذا كانت مثل هذه الأدوات الفنية التي تبحث عن جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، قد اسهمت في اعطاء طابع أصيل للرواية ، من خلال ارتكازها على المفهوم الاسلامي ففي تحليل الظاهرة الشعبية ، ومحاولة التعامل معها من الداخل ، فان هذا لم يمنعها من السقوط في بعض المفارقات ، وعلى رأسها المصادفات الغريبة والفجائية ، إذ كانت في بعض الأحيان تجمع بين الأبطال بصورة فيها كثير من اللامعقولية ، تشبه إلى حد ما ، ما عهدناه في الآثار الشعبية ، حيث تجمع المصادفات القدرية بين أبطالها وشخصياتها ، إن الأقدار أو الصدفة أو هذه القوى الخفية التي توجه الناس والأشياء لها منطقها الذي قلما يتلاءم مع منطق العقل ، إذ دبرت "لمالك" اللقاء مع خطيبته " زليخة " أثناء عودته في صيف ١٩٥٧ في مهمة عسكرية كلفته بها القيادة العسكرية .

وهنا يتدخل القدر بكل قوة ، إذ في الوقت الذي كانت فيه "زليخة" هي الأخرى عائدة من الجزائر لقضاء عطلتها الصيفية في القرية ، وتشاء الصدف أن يكون هذا اليوم هو اليوم المقرر لتنفيذ المهمة والمتمثلة في وضع لغم بأحد

(١) الرواية ص١٦ .

جسور السكة الحديدية ، حيث كان من المقرر أن يمر قطار عسكري محمل بالمعدات الحربية وبالجنود الفرنسيين ، لكن تشاء الصدف للمرة الثانية ، أن يمر بدل القطار العسكري قطار المسافرين ، الذي كان من بين ركابه "زليخة" فيقع ما لا يحمد عقباه ، وراحت "زليخة" ضحية ما أسماه "ابن هدوقة" بالقدر أو الصدفة أو الحظ ·

وهو كما نرى يسقط الكاتب في "اللعبة القدرية" ، حيث يصبح الفعل البشري لديه مقادا من قبل قوى قدرية خفيه ، لا علاقة لها بالقدرة البشرية ، وتصبح أخطا الآخرين مبررة من قبل قوى غيبية ، ومقادة بها ، أما التفسير القائم على مبدأ العلة والمعلول ، فلا أثر له في هذا التفكير ، وبناء على هذا الطرح ، فان "زليخة" مقدر لها وعليها منذ الأزل أن تموت هذه الميتة ، ويكون أجلها على يد خطيبها ، لكن في غياب ضابط موضوعي يربط الفعل بمسبباته ·

وعبر هذه الأجواء الشعبية المتداخلة ، يتبين مدى الدور الذي لعبته المصادفات القدرية ، في بناء الأحداث الروائية لتتأكد "نفيسة" و"رابح" و"الأم خيرة" وحتى الكاتب نفسه ، أن الحظ وحدة هو المسير للأحداث وتطورها ، ليس في غياب تثنية روائية جادة ، ولكن كوسيلة من شأنها أن تساعد على الربط والتواصل بين الأحداث ، وأداة لتطوير الصراع وحله ·

وهذا ما أدى بالكاتب مضطرا الى جعل نهاية الرواية مفتوحة ، لم نتعرف خلالها عن مصير "ابن القاضي" بعد ما هوى مضرجا بدمائه ، على يد أم رابح البكماء ، التي تمثل الجانب الآخر من المجتمع ، الطبقة المستغلة ·

ونعتقد أنه قد يكون لمثل هذا التصرف دلالاته الفنية الحاضرة على

مستوى نوعية الرؤية الاجتماعية التى صاحبت فترة كتابة الرواية ، وهى سنة ١٩٦٤ اذ قد يكون لسقوط "ابن القاضى " ما يبرره فنيا القصد من ورائه عرقلة هـذه الشخصية الاقطاعية وايقاعها في الفخ ، ثم ادانتها بشكل قمئي ، لأنه من الصعب جدا على "ابن هدوقة" وهو فى موقفه هذا ، أن يبت فى موضوع سقوط "ابن القاضي " أو المعادل الفني "سقوط الاقطاع" نهائيا وهو نفسه لا يعرف بالتأكيد إذا كانت الحكومة حينئذ ستبت نهائيا فى موضوع الإقطاع أم لا ؟

وبتعبير آخر ، إذا كان قانون الثورة الزراعية يستطيع فعلا أن يقضى عليه نهائيا أم لا ؟ ولعل تساؤلات " ابن هدوقة" هذه هي التى دفعته إلى التفكير في كتابة رواية أخرى ، يحسم فيها موقفه من القضية ويجيب بكل صدق وحرية عما تركه عالقا في روايته الأولى ، "نهاية الأمس" التى نعتبرها الجزء الثاني لرواية "ريح الجنوب" إجابة واضحة وصريحة عن كل التساؤلات السابقة ٠

وقد اعتمد "ابن هدوقة" لتوضيح فكرة "حتمية وقوع القدر" فى الرواية ، على بعض التقنيات الروائية الحديثة ، أسهمت بشكل فنى جيد ، على طرح البديل الممكن استساغته فى مثل هذه الحالات ، فكان "المثل الشعبي" الركيزة الأساسية التى أغنت الرواية ، وعبرت عن المكنون النفسي للشخصيات وميولها ، ومعتقداتها ، وفلسفتها في الحياة ، انطلاقا من كون "المثل الشعبي " يعبر عن مضمون واقع الحركة الاجتماعية فى تطورها وتغيرها ، أو انه "موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون فى الامتداد الايديولوجى السيلم ، ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية ، والمثل كتعبير : يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية " (١) ، إلى جانب كونه يمثل الوعاء الذي

---

(١) محمد ابراهيم أبو سنة ــ " فلسفة المثل الشعبى " ــ من سلسلة (المكتبة الثقافية) ــ عدد ٣٨١ ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٨٤ ــ ص١١٠

يحفظ القوانين الأساسية الخالدة للتطور الاجتماعي بصدق وشمولية ، ويمكننا أن نسميه تاريخ وحكمة الانسان والمجتمعات عبر العصور ، ففيه تبرز ملامح الوجه الحقيقي للبشرية ، وفيه تتجلى الطاقات الابداعية المتطورة للشعوب.

ومن هذا المنطلق حاول الكاتب، أن يكون أمينا في نقل ما يختلج في نفسية الشخصيات، فيرسم به المديين ، الزماني والمكاني ، للصراع الدرامي داخل الرواية ، فاذا كانت الأم "خيرة" ترد على العجوز "رحمة" عندما سألتها عن حالها وصحتها بأنها بخير أو كما يقول المثل الشعبي"ناكلو في القوت ونستنو في الموت" (١) فانها تعبر عن الحقيقة الاعتقادية ، التي تمارس حضورها في المجتمع الشعبي ، عندما يجد الانسان نفسه مكبلا لا يقدر على الحركة ، أو أسيرا في يد لا ترحم ، فان تصرفاته وسلوكاته تميل عادة إلى الخضوع والرضوخ الكامل لمن هو أقوى منه ، وهو في هذه الحالة معفى من أي التزام ، لا يختلف دوره عن دور التابع، أو المغلوب على أمره ، والأم "خيرة" فعلا مغلوبه على أمرها ، ليس لها دور في الحياة الا مجاراة زوجها ، والامتثال لأوامره ، راضية بما كتب لها الله أن تحياه ، وقانعة بما قدرت الارادة العليا أن تعيشه .

هنا يتدخل التعامل الواعي مع التراث الشعبي عند "ابن هدوقة" حيث تتكاتف كل الأساليب والوسائل لتقديم الصورة الفنية الصادقة ، وهذا ما يعطي الرواية بعدها الواقعي الجمالي ، ويقربها من الاستساغة الشعبية صانعة هذا الأرث الثقافي لأنه في رأينا أن الأسلوب الأصيل انما ينبع أساسا من شخصية الفنان أو الأديب، كمحصلة للتجارب والأحداث التي عايشها عن قرب ، حيث تترسب على شكل خيط من المعارف، تعطي مدلولها الايجابي في كل صورة صادقة يقدمها ، أو لوحة فنية يعرضها .

(١) ريح الجنوب ص١٦ .

إلى جانب ذلك فقد استخدم "ابن هدوقة" تقنية الوصف والارتداد الى الخلف ، كما اعتمد أيضا على نظام السرد المباشر للأحداث، فرغم تنوع الأزمنة إلا أن الأحداث تسير وفق نظام معين ، لا تحيد عنه ، وهذا ما يعــرف بالسرد الكلاسيكي ، الذي عرفته "الرواية البلزاكية" إلا أن ذلك لم يمنع "ابـن هدوقة" من استخدام بعض التقنيات الأخرى كنظام اللوحات والصور ، خاصـة عندما يتعرض لوصف الظاهرة الشعبية ، فينقل لنا بشيء من الدقة والتفصيـل كل جزئياتها .

أو استعمال المونولوج أو الحوار الداخلي لمعرفة نفسية الشخصيـة ، وسبر أغوارها الداخلية ، هذا المونولوج الذي ارتبط في كثير من الحـالات بالفلاش باك ، مثلما هو الحال عند الحديث عن ماضي "مالك" الذي يتذكـر حادث القطار ، أو "ابن القاضي" الذي يتحسر هو الآخر على الماضـي المجيد الذي عرفه خلال الثورة التحريرية ، أو الفتاة "نفيسة" التي تلجـأ هي الأخرى الى التداعي الحر في كثير من الحالات، عن طريق المونولـوج الذي يكشف لنا عن نفسيتها المحطمة ، وآمالها العريضة التي لم تتحقق بعد .

واذا كان "ابن هدوقة" قد اختار لبناء عالمه الروائي الريـف الجزائري ، بعد مضي سنوات قليلة من استعادة الاستقلال الوطني ، فصـور فيه صراع الانسان القروي مع الحياة ومع الطبيعة ، وما يتطلبه هذا الصـراع من صبر ووفاء وتضحية ، كما عبر فيه عن نفسيته الفطرية الساذجة المتخلفة في كثير من الأحيان ، وعما يختلج في صدره من آمال وتطلعات لبناء مستقبل زاهـر تسوده العداله الاجتماعية ، والقيم الاخلاقية السامية ، كما صور فيه معتقداتـه الروحية والدور الكبير الذي لعبته في تحديد نوع النشاطات اليومية للفـرد والجماعه على حد السواء ، والممارسات المحلية ، وعلاقتها بالعادات والتقاليـد الشعبية ، فعبر عن موقفه من قضية "القضاء والقدر" التي تشغل باله بكـل

صراحة ووضوح ، وتجلى ايمانه المطلق فى التسليم بالمكتوب الى جانب تسليمه أيضا بفكرة الجزاء ، ذات الأصول الاسلامية الواضحة ، ثم صور صراع البطل اللامتناهى مع الفكر المتحجر الذي يسيطر عليه ، فى محاولة لتغيير الواقع المزري ، الى آخر أفضل منه ، فان روائيا آخر حاول أيضا أن يقتحم عالم الريف الجزائري ، لكن هذه المرة أثناء الحرب التحريرية ، ليعبر عما يسوده من قيم ومثل اخلاقية بالية ، وهو الروائى " محمد مفلاح " فى روايته "الانفجار" (١) . من خلال التعبير عن هموم الطبقات الشعبية الأكثر حرمانا فى المجتمع ، فى قريته الصغيرة التى لا تختلف كثيرا عن قرية "ابن هدوقة" فالهم واحد ، والداء واحد ، والعدو واحد ، وان كانت قد اختلفت جنسيته ،فعنده نجد "ابن القاضى" وعند " مفلاح " نجد أيضا المعمر "جاكو" رمزا للاقطاعية والبرجوازية ، التى مارست حضورها بقوة على الفئات الاجتماعية الفقيرة .

ووسط هذا الركام الهائل من المتناقضات ، يبني "محمد مفلاح " روايته التى تنطلق أساسا من المقولة الفلسفية المتداولة :"الضغط يولد الانفجار" كنتيجة منطقية للحرمان الذي يعيشه المواطن الجزائري على أرضه ، وتعرضه لشتى أنواع التعذيب الجسدي والمعنوي ، فهناك مزرعة "جاكو" تنعم فيها عائلته بكل وسائل الراحة والرفاهية ، خدم وعبيد ، يد عاملة رخيصة ، ومتواطئين باعوا ضمائرهم وخانوا وطنهم ، وفى المقابل قرية بكاملها من قرى الغرب الجزائري ، تئن تحت وطئة الاستغلال والاقطاع نصف أراضيها استولى عليها "جاكو" بالقوة ، تعيش غربة مكانية وزمانية ، محرومة من كل ملذات الحياة الرغدة تعيش قلقا دائما ، بسبب ابتزاز "الحركة " (المتعاونين مع العدو) ، من أمثال "حميدة" و"العامري" و"والهاملي" وغيرهم .

---

(١) محمد مفلاح ــ "الانفجار" ــ المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر ١٩٨٤ .

يضاف إلى ذلك سيطرة الفكر الغيبي المتحجر، الذي دعتعه قوى الاستعمار الفرنسي بقوة، وصانت وجوده بعض الفئات الاجتماعية، التي تدعي لنفسها الاصلاح في المساجد والكتاتيب القرآنية بحجة الدفاع عن القيم الاسلامية الصحيحه" (١) وهي في الواقع بعيدة كل البعد عما تدعيه وتحمل الرواية من هذا المنطلق على تصحيح المسار الخاطئ لفهم الدين،
عن طريق ممارسات إمام المسجد الشيخ "عبد الحميد مكاوي"، الذي يعتبر البطل الحقيقي فيها، والمثال الحي، الذي يجب على أبناء القرية الاقتداء به، والحذو حذوه، رغم اشتراك "الأخضر الرمشي" في البطولة في الفصل الثاني، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاستحواذ على البطولة في الرواية.

(١) عملت الحكومة الفرنسية على دعم الفكر الصوفي التقليدي في الجزائر، الذي يقوم أساسا على الزهد في الحياة الدنيا، والعزوف عن الحياة الكريمة مقتصرا على الجانب الروحي منه فقط، كممارسة العبادات والشعائر الدينية، من صلاة وصوم وحج إلى غير ذلك، عوض الدعوة إلى التدخل في الشؤون السياسية والاجتماعية والاقتصادية، أو هضم الواقع اليومي المتردي بشكل صحيح. فأنشأت له ا سخاصة، وزوايا متعددة وأشاعت بين الناس بأن من لا شيخ له فان شيخه الشيطان، فسارع العامة من الناس ــ خاصة في الأرياف ــ الى اختيار طريقة صوفية معينة يتبعونها، وشيخ من الشيوخ يحذون حذوه، فكثرت المذاهب، وتعددت معها الزوايا مثل "العلوية" و"القادرية"، و"التيجانية" و"المساوية" و"الدرقاوية" و"الشاذلية" وغيرها فوقع التعصب بين الناس كل طائفة تبجل كبيرها (شيخها) وترى في طريقته الصوفية مثلها الأعلى، وأنشأت لها نواد في الأسواق والأماكن العامة، وأمام هذا الوضع المتردي الذي آلت اليه المجتمع الجزائري، ظهرت حركة الاصلاح ممثلة في "جمعية العلماء المسلمين" بقيادة الامام "عبد الحميد بن باديس" وكان هدفها ــ الى جانب محاربة الاحتلال الفرنسي ــ محاربة الطرقية، وتخليص الناس من مآسيها واخراجهم من الجهل إلى النور، من التخلف العقلي والأمية والجمود الفكري والرجوع بهم إلى فهم الدين الاسلامي الصحيح، الذي يدعوهم إلى العمل والجد، ونبذ التواكل الذي نشأ أساسا من انتشار فكرة "القضاء والقدر"، فتضع الانسان ضعيفا أمام عدوه وقانعا بما كتب الله له.

وما اشتراك "الأخضر الرمشي" فيها إلا تأكيد على نية الكاتب في عدم الخروج عن الدائرة النظامية ، التى تفرض في حالة غياب الإمام عن القرية ، أن يخلفه شخص آخر ، يقوم بمهمته المحددة من قبل القيادة العسكرية ، والمتمثلة في جمع الاشتراكات المالية ، وتوعية الجماهير على تلبية النداء الوطني ثم الوصول في النهاية إلى فهم الحقيقة التى ينطوي عليها إدراكه القاصر لجوهر الروح الاسلامية الصحيحة .

وبذلك يتحول الشيخ "عبد الحميد مكاوي" من مجرد داعية للفكر الراهن المستلب إلى حامل للواء الثورة التحريرية ، وتتحول الخطابات الأسبوعية ، إلى مبادرة حقيقية للفعل الثوري التغييري وانزاحت عن عينيه الغشاوة التى لازمته فترة من الزمن ، ليتأكد أن دوره كإمام لم يصبح له معنى ، في الوقت الذي تسبح فيه القرية في بحر من الجهل والأمية ، والبلاد في حاجة الى من يرفع السلاح في وجه العدو ، " لم أخلق إماما فالعشق جرى في عروقي جريانا " (١)

وعبر هذا المسار البياني لنمو الوعي الحقيقي عند الشيخ الامام ، تبرز في الوجه المقابل الارادة الجماعية عند السكان لمواجهة الوضع المتعفن ، والثورة عليه وعلى أذنابه والمتعاونين معه ، والانصهار في بوتقة النضال تحت لواء "جبهة التحرير الوطني" ، "وقريتنا عرفت الشيطان ... وستحاربه ...(٢)" هكذا قال معظمهم ، ولن يستطيع أحد تحجيم الفعل الثوري ، لأن فترة الركود الفكري ولت ، وأن دورهم في أخذ المبادرة قد حان ، ولم يعد هناك مجال للاستكانة المسرفة ، ولم يعد للتسليم بالمكتوب الذي يطمس إرادتهم

---

(١) الانفجار ص ٣٢ .

(٢) الرواية ص ١١١ .

أثر بعد اليوم ، فالاسلام صريح فى كل مضامينه ، إنه يدعو الى مباشرة الحياة الدنيا ، والعمل فى الوقت نفسه للآخرة ، وهو الذي فضل المؤمن المجاهد الكادح على المؤمن القاعد .

هذه هي الوسيلة والغاية في نفس الوقت ، التي عمل من أجل غرسها في نفوس السكان "عبد الحميد مكاوي" وهذه هي النبته الأولى التى أنبتها فى أرض عطشى تنتظر من يأخذ بيدها إلى الخلاص ، فأنجبت "رحمة" و "عبد الهادي" و "الفحام" و "عواد العرباوي" و "الأخضر الرمشي" وغيرهم ممن تعلموا عشق "الجبل الأخضر" ، "القرية انفجرت بكل الرجال والنساء وحتى الحيوانات وكل الأشياء ... وانفجر القلب فى عصر العواصف الهمجية "(١) وتحول العشق الجنونى "لرحمة" إلى عشق يمارس بالرصاص.

إذن كانت القرية تعيش زمن التحول الحقيقي فى تاريخها ، من فترة الاستبعاد إلى فترة الانعتاق ، لم يكن أمام الشيخ "عبد الحميد" إلا تأكيد الفهم الصحيح للدين الاسلامي ، وإلا أية منفعة لكدح الانسان ، إذا كان كل شيء مقدرا ، واذا كان كل شيء مسيرا ، وأية فائدة فى طلب الرزق ، إذا كان لكل شيء ميقات ، واذا كان لكل شيء ميعاد ! خاصة أن وظيفته كإمام مسجد خولت له أن يخاطبهم بالأسلوب الذي يفهمونه ، وبالكلمة الصادقة التى لا تقبل تأويلا ولا تحريفا ، عرف نقطة ضعفهم وقوتهم في الوقت نفسه ، وايمانه العميق الذي صقلته التجارب الماضية ، جعله يدرك أن الشعب وحده الذي سيقود مسيرة التحرير ، وراء نخبة طلائعية تشد بيده إلى تحقيق النصر ، " لا خوف الا من الله . ابن باديس علمنا أن نصدع بالحق ، ولا نركع للفرنسي المستعمر .. "(٢)

---

(١) الرواية ص ١١٣ .

(٢) الانفجار ص ٦٩ .

هذه هى فلسفته فى الحياة التى عمل من أجل تلقينها الى كـــل سكان القرية، ويبدو فيها التأثر واضحا بالفكر الاصلاحى " لجمعية العلمـــاء المسلمين " فجاءت المبادرة على يديه ، وكان من بين الأوائل الذين صعـــدوا إلى "الجبل الأخضر" ، خاصة أنه ترك فيهم شعله ان اتبعوها لن يضلوا أبدا شعلة الإيمان بالله ورسوله ، والجهاد فى سبيله، "صدق الإمام حين قال : "تمنوا الموت... تحركوا ... " [1] وهو صادق فعلا ، ومؤمن إيمانا لا يشوبـــه أدنى شك في عدالة قضيته ، مما جعله لا يركن إلى المساومات العديـــدة ، التي حاول من خلالها "جاكو" أن يبعده عن قريته ، ليجعل منـــه حركيا جديدا ، عندما عرض عليه العمل عنده حارسا فى ضيعته .

ومن هنا تغير مفهوم البطولة فى رأية ، ليصبح اعلانا صريحـــا للانضمام الى الثورة، ويصبح هو نفسه النموذج الذي يحتذى به ، فأدرك موقفه "القضاء والقدر" ، وتأكد أنه إذا كان الانسان مقدرا عليه منذ الأزل أن يولد إما حرا أو مستعبدا ، فلا وجود إذن البتة للثورات الاجتماعية التغييريـــة ، مادام يولد وعلى جبينه خط مصيره ، مما يؤدي كنتيجة منطقية إلى انعـــدام الارادة الحقة ، فلا ينفي أمامه إلا التسليم بالأمر الواقع ، وهنا يكمن سر نجـــاح الكاتب في تقديم رواية فنية جيدة ، لأن مهمة الرواية ليست في رصد مجـــموعـــة من الشخصيات ثم الزج بها في متاهات عشوائية ، دون وضع اعتبار للقيـــم الفكرية التي تحكم العلاقات بين الناس ، إن مهمتها تتمثل "في إحكام بنـــاء الأحداث وتماسكها ، وقربها من واقع المأساة ، وفى خلق الشخصيات الحيـــة المتطورة بتفاعلها مع الأحداث والناس والأشياء من حولها ، المحتفظة على هذا بخصائص مزاجها وحقائق واقعها النفسي " [2] وهو ما تعبر عنه رحلة الشيـــخ

(١) الرواية ص ٨٠

(٢) عبد الكريم الأشتر — "دراسات فى أدب النكبة (الرواية)" دار الفكـــر — دمشق — ط ١ ١٩٧٥ ص ١٤٠ .

الامام عبر متاهات الواقع الموبوء في محاولة لتصحيح مساره الخاطئ .

إذن لقد وفق "محمد مفلاح" بشكل جيد في رسم شخصية الشيخ "عبد الحميد مكاوي" وجعلها تتطور مع الأحداث الروائية تطورا طبيعيا ، ساهمت في نقل الصراع من المسجد إلى الشارع ثم إلى "الجبل الأخضر" بطريقة فنية ناجحة ، وهذه هي وظيفة الفن الروائي الحقيقية ، التي تشترط بالدرجة الأولى خلق النموذج الايجابي ، الذي يتطور وفق الشروط العامة للمجتمع ، ووفق المعايير الطبيعية للذات البشرية ، فيؤثر ويتأثر ، وليس مجرد دمية يوجهها الكاتب حيثما أراد وكيفما شاء . فالبطل يأخذ وعيه من وعي المجتمع ، وبالتالي فهو "لا يستطيع أن يبرز مواهبه إلا عندما يسمح المجتمع بذلك ، إذ لا يمكن عزل هذه (الموهبه) عن طبيعة التنظيم الاجتماعي السائد " (١) والا أصبح فعله التاريخي رحلة فاشلة ليس لها معنى .

لذلك فان عملية تحويل فعل البطل من الحياة الفجة إلى الحياة الابداعية من جهة ، وتحويل فعله البطولي الخاص إلى فعل جماعي يمارسه السكان من جهة أخرى ، ليس سهلا ، إنما يحتاج إلى وعي كامل ، أين تندمج تجربة الكاتب الفنية مع تجربة البطل ، ثم مع تجربة المجتمع ككل ، لتعطيه احساسا عميقا ، لأن الكتابة الفنية ليست انعكاسا فوتوغرافيا لكل ما هو مرئي وغير مرئي في الواقع ، بل هي " جزء من الواقع ، وليست فوقه " (٢) وعليه تتحدد رؤية الكاتب ، لأن التقنية الروائية في حد ذاتها ليست مجرد وعاء للأفكار ، بل هي جزء من الرؤية أيضا ، فكيفية قولنا ، تكون في كثير من الأحيان ، جزءا

---

(١) واسيني الأعرج " تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث في سيسيولوجية البطل وتاريخية تطوره في النص الروائي) " ص٨٠ .

(٢) الياس خوري " الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية) " ص٨٥ .

من كيفية تفكيرنا " (١) وهو ما يميز الابداع عن المقال الصحفي ، والفن عـــن الخطاب السياسي المباشر ·

لكن رغم هذا المجهود الكبير الذي بذله "محمد مفلاح "في تقديـــم رواية فنية ناجحة إلا أنه وقع في بعض الأخطاء الفنية التي مازالت الروايـــة الجزائرية عموما تتخبط فيها ، وهي ناجمه عن الفهم الخاطئ أو السيء في بعض الأحيان للتقنيات الروائية الغربية المستوردة ، في محاولة لاقحامها داخـــل النص الروائي عنوة ، حتى لو كان ذلك يتعارض ويتنافى مع المبادئ الفنيـــة للكتابة الروائية ·

فاذا أخذنا مثلا بالمبدأ القائل بأن " الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تظل حية" (٢) وحاولنا أن نضرب به كل المكتسبات القديمة التي جـــاءت بها الرواية البلزاكية ، فان ذلك تناقض مع المبدأ نفسه ، لأنه من الجائـــر أن نديرظهورنا للشيء الرائع ونهمله ، إلا لكونه قديم ، فقد يكون في هـــذا القديم من الجمال ما يساعدنا على تقديم عمل فني جيد ، وهذا هو حـــال "الإنفجار" حيث على الرغم من العدد الهائل للشخصيات التي تتقاسم الصراع داخل الرواية إلا أنها اسبغتها نوعا من الغموض ، فالكل يتكلم ، دون أن نعرف من هو المتكلم ، فتذوب الشخصية المحورية وسط جمع غفير من المتكلمن ، تدفـــع القاريء إلى الخلط بين الشخصيات والى خلط شخصيات الخيال الروائـــي بنسج طبق الأصل لها موجودة في لوحات وتماثيل وصور ٠٠ " (٣) فلا يستطيـــع اكتشاف من المتكلم الا بعد مجهود مضني ·

(١) محمد كامل الخطيب ، عبد الرازق عيد ـ "عالم حنامينا الروائي " ـ دار الاداب ط ١ ١٩٧٩ ·

(٢) الان روب غرييه " نحو رواية جديدة " ترجمة ابراهيم مصطفى ، دار المعارف القاهرة ـ د ت ص ١٨ ·

(٣) نهاد التركلي "الرواية الفرنسية الجديدة " الجزء الثاني ص ١٥٢ ·

وبالتالي فانه من التعصب بمكان أنه يجب فهم الأساليب الفنية المستحدثة التي ترى أن الرواية " تتطلب الثرثرة وقول كل شيء بصورة مطلقة" (١) على أنها نوع من الفوضى المعرفية ، وعلى الكاتب ألا يقليدها ، لأن ذلك لا يمنع من وجود خيط رفيع ينتظمها ، وقانون يسيرها ، ومهمة الروائي في هذه الحالة ، أن يمسك هذا الخيط بشكل فني جيد ، ولا يتركه يفلت من يده ، دون أن يشعر القارئ بشيء من هذه الضوابط ، التي تكبل حرية الشخصية ، بل على عكس ذلك ، يجب أن يتم هذا في عفوية تامة ، ومنهجية غير مصطنعة تعبر من خلالها عن رؤيتها خاصة بشكل منظم ودقيق والفرق واضح في كلا الحالتين وشاسع.

لكن رغم هذا تبقى "الانفجار" من حيث البناء العام رواية جيدة ، باقترابها أكثر من هموم الطبقات الشعبية ، أثناء فترة عصيبة من تاريخها ولم تصل الى درجة التسطح ، لأن ما فيها من الأساليب الجمالية والقيم الفنية ، ما يجعلها تغطي هذا العيب ، ويجعل منها رواية ناجحة فنيا ، ونعتقد — وهذا حكم عام قد ينطبق على كل الروايات الجزائرية — أن الروايات التي تعالج قضية الثورة التحريرية ، أو تصور الحرب بكل تفاصيلها وتناقضاتها ، تقع في مثل هذه الأخطاء ، لأن الكاتب يحاول قدر المستطاع أن يعبر بصدق وحرارة عن تحرك الشخصيات والأبطال ، وسط نيران القذائف والصواريخ ،

وفي الوقت نفسه يحاول أن يعبر عن رؤية خاصة من جهة أخرى فيقع — اذا لم يستطع السيطرة على الحدث الروائي ولغته بشكل جيد — في الفوضى الخطابية ، والرؤى المثالية . ويتحول النص الأدبي إلى شكل من أشكال الأسواق العمومية التي تعج بالحركة دون أن نعرف من المتكلم.

(١) تشيتشرين . أ . ف — الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته ") ترجمة : حياة شرارة ص١٠٧

واذا كنا قد تطرقنا الى مناقشة موقف الروائى الجزائري من فكرة "القضاء والقدر" أو "الحظ والمصادفة"، وكذا دور البطل فى تجسيدها داخل الرواية، فان الروائى "عرعار محمد العالي" لا يخرج عن سابقيه فى معالجته لها في روايته "ما لا تذروه الرياح" (١) حيث ينطلق من نفس الحدود التى رسمها الفكر الشعبى، ووفق تصورات المجتمع الريفي، التي تجعل الانسان عاجزا عن اختيار مصيره، وتحديد مستقبله، وهو إن تحرك بارادته، فـانما يتم ذلك في دائرة مقفلة، حدودها رسمت من قبل، ونهايتها تحددت بأمر من الالهة، وما عليه إلا تنفيذ إرادتها، لأنه لا يقدر - مهما أوتى من قوة - على تغييرها.

لكن الجديد فى هذه الرواية، وعلى غير ما عهدناه، هو صفة السلبية المفرطة، التي مارست حضورها على شخصية "البشير" البطل "اللامنتمى" (٢)،

---

(١) عرعار محمد العالى - "ما لا تذروه الرياح" - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر - ط ٢ - ١٩٨٢.

(٢) يفرق "بشير بويجرة محمد" فى دراسة حول "الشخصية فى الرواية الجزائرية" بين نوعين من الشخصيات الروائية، يطلق على الأولى تسمية "الشخصية المنتمية"، وهى التى تعتنق فكرة ما أو اتجاها معينا، ورآها أربع شخصيات هي: الاقطاعية، والبرجوازية، والايديولوجية، والثورية وسمى الثانية "الشخصية اللامنمية"، وهى التى لم تكن تعتنق مذهبا ما أو اتجاها بعينه، بل كانت تعيش فى دوامة من الأفكار والاتجاهات، ولم تستطع أن تحدد اتجاهاتها تحديدا دقيقا، ورآها أيضا أربع شخصيات هي: الرمزية والهامشية، والمستلبة والأجنبية، أما بطل "ما لا تذروه الرياح" فهو ينتسب إلى "الشخصية الهامشية" فى اطار انتمائه الكللى الى "الشخصية اللامنتمية".

انظر تفاصيل ذلك فى كتاب: "رشيد بويجرة محمد" - الشخصية فى الرواية الجزائرية (١٩٧٠-١٩٨٣) ص ١٢٨ ومابعدها.

الذي يعاني من عقدة الشعور بالنقص أمام فرنسا والحضارة الغربية بشكل عام ، فيظهر على مستوى الأحداث الروائية عاجزا عن التكيف مع محيطه الخارجي ومنعزلا روحيا وماديا عن مجتمعه ، ويتجلى ذلك من خلال موقفه المتخاذل من الثورة التحريرية ، الذي وصل به الى حد التشكيك في مقدرة الثوار على مواجهة قوة فرنسا "ألا تريدون الاعتراف بالحقيقة ؟ ألا تريدون الاعتراف بأنكم تبحثون عن الانتحار ؟ " (١) ثم من خلال احتقاره للقيم الاجتماعية والمثل الاخلاقية السائدة في مجتمعه ، ثم في عائلته المصغرة ، ويتحول هذا الاعجاب إلى حد المقارنة بين معلمه الفرنسي الانيق وجارته فرانسواز ، وبين أفراد أسرته الفقيرة .

ومما زاد في تهميش هذه الشخصية موقفه السلبي من قضية "القضاء والقدر" فيعتقد البطل أن الأقدار وحدها هي التي خطت له مصيره هذا ، وأن الصدفة أيضا لعبت دورا في كل تصرفاته ، منذ أن جاء الجنود الفرنسيون إلى منزله ، وقادوه مرغما إلى ثكنة بالجزائر العاصمة للانخراط في صفوفهم "هذا هو الشيء نفسه الذي فكر فيه البشير وهو داخل السيارة العسكرية ، فكر لو كانت قدرته أعظم من قدرة القدر .. فكر لو كان يستطيع أن يحول ضعفه إلى قوة قاهرة ، فينتصر ويعود إلى بيته وأهله .. " (٢) لكن قوته لن تكون أكبر مما قدرته يد القدر ، وهو - شاء أم أبى - لن يستطيع أن يغير ما خطته الارادة الالهية .

لذلك فهو لن يستطيع تفسير ما حدث ويحدث ، لأن كل شيء أقوى منه ، وأقوى مما يتصوره عقله المحدود ، فما عليه إذن الا مسايرة التيار ، الذي سيقوده إلى أعلى مراتب المجد والعظمة ، ألم يحلم في يوم من الأيام أن يدخل

(١) ما لا تذروه الرياح ص١٥ .
(٢) الرواية ص٢٨ .

إلى المدرسة ويتعلم ويجتهد ، ويحصل على الأوسمة ، ويصبح ذا نفوذ وذاقوة؟ ألم يكن يتمنى ذات يوم أن يعيش في كنف الحياة الرغدة ، ويتمتع بملذاتها ويعيش السلطة والجاه ؟ إذن فالفرصة السانحة أتته ، وابتسم له الحظ ، وما عليه إلا أن يخوض غمار التجربة ، فلماذا يترك الفرصة تضيع من بين يديه ! أهو أقل منهم ذكاء وفطنة ، أم شجاعة وإقداما ؟ إلى أن غادر أرض الوطن متجها إلى فرنسا ثم العودة ثانية ، بعدما فقد كل شيء ، فقد والديه ، وحبيبته "فرانسواز" وصحته ، فتأكد حينها أن كل ما فعل كان دون فائدة ، وكل ما أجراه كان دون جدوى ... فلا الانفصال يفيد ، ولا التشبيه أو التقليد يجدي - ان كل انسان هو ذلك الانسان ، ولن يرجع انسانا آخر ، سواء أقلد ذلك الأخير أم لا ... " (١) .

وقد حاول الروائي طوال صفحات الرواية أن يزيد من تهميش بطله ، وإقامة كل الحواجز بينه وبين ماضيه ، وقطع كل صله تربطه بأسرته وبوطنه ، "أنا لست جزائريا ، والجزائر لا تهمني ، لقد أصبحت مثلكم فرنسيا ، لا علاقة لي بما هو خارج فرنسا " (٢) فغير اسمه "البشير" إلى "جاك" وأنكر انتماءه إلى عائلة بلقاسم كلية ، ورفض اسم ابنه "باديس" ، الذي جاء إلى الحياة في غيابه بل أنكر تماما فكرة الزواج هذه على أساسها ، فإن ذلك لن يغير ما سبق تسطيره في الأزل ، ولا يستطيع أن يغير ما كتب له ، مهما كانت تصرفاته نابعة من إرادته الخاصة ، ومنبعثة منها ، ومتأثرة بطبيعة الأحداث التي أوجبتها ، فانها تتحرك في دائرة مقفلة ، لا يمكن أن تحيد عنها .

ومن بين اللوحات الفنية الرائعة التي تجسدت فيها روعة البناء

---

(١) الرواية ص ٢١٧ .
(٢) ما لا تذروه الرياح ص ٨٠ .

المعماري لتأكيد هامشية البطل وغربته من ناحية وتأكيد حتمية وقوع القدر التي لعبت دورا في تطور الحدث الروائي العام من ناحية أخرى ، هي الفترة التي كان يعاني فيها " البشير " من مرض السل في مستشفى من مستشفيات باريس ، فرغم وجود "فرانسواز" العاشقة في حياته ، إلا أنها لم تستطع أن تفعل شيئا ، لم تستطع أن تعوضه جنان زوجته "ربيعة" المفتقد ، لأنها تبقى دائما مجرد حلم يائس ، التجأ إليه وهو في لحظة ضعف وانهيار بكل ما هو فرنسي ، فلا تقدر على تغيير واقعه ، فرغم امتلاكها للامكانيات المادية الكثيرة ، إلا أنها لم تستطع.

وهذه هي رمزية الرواية في شكلها العام ، فهامشية "البشير" وصراعه اللامتناهي مع الحياة ، ما هو إلا رمز للصراع الأبدي الذي حاولت من خلاله القوي الاستعمارية - ممثلة في "فرانسواز" - أن تمحو المقترحات الأساسية للشخصية الوطنية الجزائرية ، ومحاولة إبعادها عن أصالتها العربية الاسلامية ، ولهذا كان رفضه للزواج منها ، هو رفض للمصالحة العقائدية ، التي تنوي فرضها القوى الاستعمارية في الجزائر ، أي رفض للحضارة الفرنسية المتفسخة ، "أنا لم اكتشف الى حد الآن فرانسواز ، فرانسواز الحقيقية ، كنت أعرف امرأة أخرى ، والان لقد فهمت كل شيء " [1] كما يتضح ذلك أيضا عندما رفض الزواج ، فهو أيضا لم يرفض مساعدتها له ، حيث طلب منها أن تعد له أوراقه الشخصية ، حتى يتسنى له الرجوع الى الجزائر ، " وليس معنى اعداد الأوراق هنا سوى اعتراف فرنسا بالشخصية الجزائرية . وقد وقع هذا الاعتراف بالفعل في محادثات الاستقلال بايفيان " [2] فما انفصالهما عن بعض إلا صورة مرادفة لانفصال الجزائر نهائيا عن فرنسا .

(١) الرواية ص ١٩٣ .

(٢) محمد مصايف "الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ١٩٨٣ ص ٢٩٧ .

وقد ساعدت هذه الفترة التي قضاها "البشير" في المستشفى على نمو وعيه الحقيقي ، وكانت بمثابة ناقوس خطر ، يعلمه بشكل غير مباشر أنه لم يصبح بامكانه مداراة الحقيقة الجلية ومواصلة التدجيل على نفسه ، وعرف أن السلوك الذي تحلى به في الماضي لم يعد صالحا وأن بامكانه أن يبحث عن سلوك آخر ، يتماشى ووضعه الجديد ، ووضع الجزائر المستقلة ، وكانت الاستفاقة ، فندم على كل ما صدر منه ، موبخا نفسه ، وقرر نهائيا العودة إلى الجزائر ، ليلتئم شمل الأسرة ، التي التهمت الحرب جزءا من أفرادها .

وهنا تزداد رمزية الرواية أكثر ، عندما عاد إلى أصالته وشخصيته الوطنية ، خاصة في اللوحة الأخيرة منها ، عندما اختفى أخوه ، "العباسي" من القرية بمجرد ما إن رأى أخاه "البشير" وينطلق هذا الأخير في البحث عنه في كل مكان ، والرجوع به إلى البيت ، لأن اختفاءه هنا لا يبرر في نفسية "البشير" إلا كون رجوعه إلى أهله غير مرغوب فيه ، ولا معنى له ، وبالتالي فالبحث عنه والعودة به إلى منزله ، إنما هو في حقيقة الأمر البحث عن الهوية الوطنية الضائعة وسط الركام الذي خلفته مائة وثلاثون سنة من الاحتلال "سوف لن تعود إلى المنزل يا البشير إلا ومعك أخاك ... أخوك الذي تسببت في إبعاده ، وطرده ، ... سوف لن ترجع إلى الدار ، وترى وجه زوجتك وابنك ، الا بعد أن تطمئن على سلامة شقيقك ... فتعيده لتفرح زوجته ويسعد أبناؤه ... قم يا البشير ، فشرق أو غرب ... المهم أن لا تعود صفر اليدين ... "(1) لأنّ العباسّ ما هو في الأخير إلا الشخصية الجزائرية ، التي حافظت على أصالتها ، ورمز للفئة الأكثر حرمانا في المجتمع ، التي لم يغرها لمعان الغرب وحضارته الزائفة .

واذا كانت الأقدار أقوى من الجميع ، فرسمت مصير "البشير" منذ خروجه

(1) ما لا تذروه الرياح ص ٢٣٩ + ٢٤٠ .

من قريته إلى أن عاد اليها وخطت مستقبل "العباسي" وتحدت قوة "بلقاسم" وزوجته فانها لازمت الكاتب حتى في بناء أحداث روايته، ليتحول الفعل البشري عنده في كثير من الأحيان، إلى فعل قوى خارقة، تتعدى قدرتها قدرة البشر المحدودة، ويقع "عرعار محمد العالي" في بعض الأخطاء، حيث تصبح اللقاءات تتم عن طريق الصدفة، وتنعدم فيها فكرة العلة والمعلول، وتنتفي فيها المسببات، وتحل محلها المصادفات القدرية، التي تحرم الانسان من قدرته على الفعل.

وإذا كان قد وفق في استعمالها، عندما جمع بين "البشير" و"فرانسواز" في إحدى أزقة باريس، نعتقد أنها كانت مقبولة إلى حد ما، ولم تؤثر على سير الأحداث أو انقطاعها، بل كانت السبب المباشر في نمو العلاقة بينهما، استمرت هذه العلاقة حتى نهاية الرواية، كما لم تؤثر على البناء العام للرواية بل فتحت الباب واسعا لتطور الصراع وتنوع الأحداث، وبالتالي خلقت لدى القارئ أسباب التشويق والاثارة والاهتمام تلك الأسباب التي تدفعه للبحث عن مخرج لحالة "البشير" وهو ملقى في الشارع، لا أنيس ولا صديق، "لقد جعلنا الحظ نلتقي صدفة، ونتعارف ونتحاب... انه لا دخل لنا فيما وقع وفي ما حدث..." (١) ومثل هذه اللقاءات ليست غريبة تماما، فقد يحدث أن يصادف العامة أشكالا عديدة من هذا القبيل.

غير أن الكاتب لم يوفق في استخدام هذه الظاهرة - كتقنية روائية - عندما جمع بين الاخوين "البشير" و"العباسي" في محل لبيع المنتوجات التقليدية، حيث تشاء الصدفة وهو في أحد المطاعم، أن يلمح في المحل المقابل أحزمة فضية، فيعرف أنها من صنع أخيه "العباسي" حيث يقول للتاجر

(١) ما لا تذروه الرياح ص٢٠٣.

"اقترب من هذه الأحزمة وانظر إلى الأسلاك البيضاء مثل الفضة ·التي تمسكها في عدة مواضع، ألا تلاحظ من طريقة لف هذه الأسلاك أن صاحبه يعمل بيده اليسرى؟ انظر إليها جيدا ... إنها من صنع اليد اليسرى ... لأنها لو كانت من صنع اليد اليمنى ، لاتجه السلك إلى الجهة الأخرى" [1] ، ويحل بذلك الروائي مشكلة هروب "العباسي " بهذه البساطة المتكلفة ، التي لا تختلف كثيرا عما عهدناه في خاتمة الأحجيات الشعبية المتفائلة ، وكأن "عرعار محمد العالى " مل الجري والدوران رفقة بطله ، فأسرع له بهذه النهاية المفتعلة البسيطة دون أن تكون لها سوابق فنية ، تجعل منها أمرا مستساغا جماليا ، رغم الفرق الشاسع بين الفنين ، فن الرواية وفن الحكاية الشعبية ·

ونستطيع القول بأن توظيف الروائي عموما لظاهرة " حتمية وقوع القدر "لم يخرج عن الاطار الديني المرسوم له ، مضيفا إليه موقف المعتقد الشعبي الذي يتعارض في كثير من الحالات مع الوجهة الاسلامية الصحيحة ، فرغم أن القرآن الكريم يقر بمبدأ الجبرية في بعض الآيات ، إلا أنه يقرأ أيضا مبدأ حرية الاختيار في آيات أخرى ، لكننا نجد الفكر الشعبي يشيع فكرة المكتوب ،ويعتقد أن ما كتب في اللوح المحفوظ لا حق به حتما ، وأن ليس للانسان الا الرضوخ والطاعة ، فهو لن يستطيع تغييره ·

مما يؤدي كنتيجة حتمية ومنطقية إلى الخمول والتواكل ، والتطلع إلى السماء عساها أن تمطر ذهبا أو فضة ، هذا الفكر الذي كرست حضوره السلطة الاستعمارية ، حتى تبعد الشعب عن أي فعل ثوري تغييري ، ومن هذه الخلفية الفكرية التاريخية ، عبر الروائي الجزائري بصدق عن واقعه الشعبي ، عن قيمه ومثله ، عن معتقداته عن آلامه وآماله وتفاوتت نسبة تعامله معه ، وتوظيفه له ، حسب رؤية كل واحد منهم ، وحسب قدراته الابداعية الخاصة ·

(١) الرواية ص ٢٤٧ ·

وهنا يتجلى دور الرواية الفنية ، في نقل صور الواقع الشعبي ، فهي "لا تهتم بابراز العيوب الاخلاقية التي بدأت تظهر في بناء المجتمع الجديد فحسب، ولكنها تشير من ناحية أخرى إلى بعض القيم الايجابية التي يراها الشعب من وجهة نظره مؤدية إلى الحياة الهادئة التي يمكن أن يعيشها الفرد في تفاؤل تام" [١] ، فتلتقي في هدفها العام مع الحكاية الشعبية ، في جل مضامينها ، وما تأثير هذه الأخيرة في الرواية الجزائرية إلا التأثير نفسه للتراث الشعبي عامة في حياة الانسان ، فالغاية واحدة والهدف واحد ، فما يسعى إلى تحقيقه الانسان الشعبي ، هو نفسه الذي يسعى إلى تحقيقه الروائي .

(١) نبيلة ابراهيم ـ " قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية " ـ ص١٧٥

ب ــ الاعتقاد ببركة الأولياء :

يعتقد العامة من الناس اعتقادا مطلقا لا يشوبه أدنى شك، بقداسة الأولياء وسلطانهم ، ويرونهم واسطة بين الانسان وخالقه، ويرونهم رجالا خيرون مقربون إلى الله أكثر من غيرهم، يفعلون ما فيه خير البشر وصلاحهم، كما أنهم باستطاعتهم إيذاء أي شخص إذا ما خرج عن طوعهم سواء كانوا أحياء أو أمواتا ، حيث تظل لهم نفس القدرات الخارقة على فعل المعجزات، ويظل معها الضريح المسمى "الخلوة" أو "المقام" ، رمزا حيا لهذه القدرات" وليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبي يؤدي إلى الاعتراف للأولياء بسلطان فعلي خارق لايدانيه سلطان ولا تغرب عن قدرتهم معضلة ، ولا يشذ عن حولهم شيء في الحياة أو الطبيعة " [1] انهم أحباب الله المفضلين عن سائر البشر ، ولهم من القدرات العجيبة على فعل الخوارق والمعجزات، ما تعجز عنه بقية خلق الله .

إن حاجة الطبقات الشعبية توضع نفسها تحت حماية طائفة من الناس، لها جذورا في المعتقدات الاسلامية القديمة ، لكنها ازدهرت أساسا في التأييد الشعبي لها ، من جراء فترات الركود الفكري، التى صاحبت مراحل التخلف العلمي للعالم الاسلامى ، على أثر الدسائس الاستعمارية، التي عملت على إبعاد المسلم عن دينه ، حتى يتسنى لها بسط سيطرتها عليه واخضاعه لسلطانها .

من هنا انتشرت ظاهرة تقديس الأولياء ، من خلال إقامة ميثاق بين الشخص والولي ، يترجم إلى شكل ممارسات طقوسية ، واحتفالات تقليدية ،

---

(١) احمد رشدي صالح ــ " الأدب الشعبي " ــ ص ١٤٢ .

يطلق عليها اسم "الوعدة" [١] وتعتبر الخارقة هي "المقياس الأهم في تبني الولاية سواء عند الأشخاص أو الأشياء ، أو حتى بعض الأدوات المهنية [٢] التي لا يستطيع أحد من العامة الحصول عليها ، إلا من امتلك قدرا من القوة الالهية ، يحقق التواصل بين الضعفاء والله القوي على كل شيء ،كما أنهم باستطاعتهم تغيير قوانين الطبيعة إن هم أرادوا ذلك .

(١) ونستطيع أن نفرق هنا بين نوعين من الطقوس الدينية المتعلقة بالأولياء فالنوع الأول نسميه الطقوس الفردية وهي عبارة عن ممارسات يقوم بها بعض الأشخاص منفردين ، والتي لا نجدها إلا عند قليل من الأولياء ، ممن يمتلكون سلطانا خاصا على إشفاء المرضى مثلا ، هذه القوة الخارقة لا يمتلكها إلا هو ، حيث يقوم البعض توسلا وتضرعا وطلبا في الشفاء بزيارة خاصة للولي ،وعلى الشخص الملتمس للحماية أن يقدم له قربانا ، مقابل حصوله على البركة ، وتتنوع القرابين باختلاف مكانة كل ولي وأهميته ، وكذلك باختلاف نوع النذر الذي يكون قد التزم به الشخص مقابل تحقيق أمنيته ، وأثناء الزيارة تقام على شرف القربان ممارسات طقوسية بعيدة كل البعد عن روح الاسلام ، وتعاليم شريعته السمحه ،أما النوع الثاني فهو طقوس جماعية ، وهي عبارة عن ممارسات جماعية تقوم بها العائلات التي تقع في دائرة الحدود الاقليمية للولي ، إذ يعتبرون خدامه الحقيقيين كزيارة ضريحه أكثر من مرة في السنة ، يجتمعون فيها بوليهم ، يقدمون له الذبائح والقرابين ، التي تؤكل جماعيا ، وهو ما يسمى "بالوعدة" ، وتتألف الزيارة من : ١) اجتماع عام يعقده ممثلوا العائلات وكذا لممثلي القري المجاورة ، ٢) زيارة هؤلاء الممثلين للمقام ، ليعبروا له عن آمالهم كأن يصرف عنه بعض الكوارث الطبيعية ، كالجفاف مثلا ، أو الأمراض المعدية والأوبئة ، أو كأن يجلب لهم السعادة ولمواشيهم أو كالرفع من نسبة المحاصيل الزراعية مثلا ٣) احتفالات مختلفة كسباق الخيل ، واستعراضات لرقصات شعبية فولكلورية ، وأغاني وألعاب وغيرها ، كما هو معروف في كل البلدان العربية .

(٢) Alfred Bel:L'islam mystique-Revue Africaine-No.69- Annee 1928-publiee par la sociéte historique algerienne-office des publications universitaires-Alger-p.78.

وإذا كانت الخارقة هي المقياس الوحيد لتمييز الولي عن الشخص العادي ، أو أي شيء آخر مقدس ، إنما يعود إلى فعل " البركة " الخارق هذه القوة " فوق الطبيعية " التي يمتلكها الولي والتي يعتقد أنها جزء صغير من قوة الله التي يزجي بها على عباده المخلصين [1] ، عن طريق علاقة غير مرئية بين الولي وبين الله ، وان هذا الخير المتدفق لا يقتصر طلبه من الولي فحسب انما قد يطلب من ينبوعه المائي الجاري بجواره ، أو من أوراق شجرته المقدسة ، أو من زيت القناديل التي تنير خلوته ، أو من تراب ضريحه ، من كل شيء يقع في مجاله الجغرافي ، وحيزه المكاني والمسمى "الحرم" ، قد يعتبر بعض العامة من الناس ، أن " الحرم " يعني بالنسبة لهم المكان الذي يوجد فيه الضريح ، أما البعض الآخر ، فانهم يرونه أكبر من هذا المجال الضيق ، خاصة بعض الأولياء من ذوي الشهرة الكبيرة ، ليمتد إلى كامل المدينة .

من هنا برزت ظاهرة " المحرمات التي اشتقت منها كلمة " الحرم " ، إذ يحرم على أي شخص اقتناء شيء من هذه المحرمات ، قصد الانتفاع بها ، ومن يفعل ذلك ، فان عمله هذا يعتبر سرقة ، وباستطاعة الولي الانتقام منه بسرعة ، وربما تكون نتيجة فعله هذا وخيمة .

وقد حاولت الرواية الجزائرية أن تقترب من ملامسة واقع هذه الظاهرة

---

(١) ونستطيع أن نلفت الانتباه هنا إلى أن الشرطين الصحيحين لامتلاك الولاية ، في نظر عامة الناس هما : أ ـ ظاهرة التقوى التي يجب أن تتوفر في الولي ، ولولاها لما ارتقى هذا أو ذاك إلى مستوى الولاية ، التي تجعل الانسان مشدوها إليها ، عن طريق استخدام البركة ـ ب ـ إذن فالبركة هي العنصر الثاني وأهمه في نظر العامة ، وأهم مقياس يجب توفره في الولي ، وسمة أساسية في تفضيل ولي عن آخر ، وهي كنتيجة حتمية للتقوى التي لولاها لم تكن هناك بركة .

الاعتقادية ، وتعبر من خلال شخصياتها وأفعالهم عن الهموم الشعبية ، والميزة العامة المشتركة التي يخرج بها الدارس من خلال اطلاعه على كل الروايات ، هي أن المجتمع الشعبي ينظر إلى الظاهرة على أساس المنفعة المتبادلة ، بين الشخص الزائر والولي ، فمهما اختلفت نوعية المنفعة ، إلا أن ليس هناك وجود لزيارة مفرغة من منفعة .

وعلى هذا الأساس تعمل الرواية على كشف نوعيتها ، وكذا تقديم الرؤية الفكرية الصحيحة ، التي تكون غالبا مطابقة للفهم الاسلامي ، ونصوصه التشريعية السمحة ، ولا ينكر الباحث في هذا المجال أنه وجد صعوبة كبيرة في انتقاء الأعمال الروائية التي ستكون مساحة للتحليل والدراسة ، نظرا لكون معظم الروايات الجزائرية ، تعرضت لمناقشة القضية ، بطريقة أو بأخرى ولا يمكن بحال من الأحوال – إلا نادرا – خلو رواية ما منها ، وربما يقودنا هذا إلى التأكيد على شيء مهم ، هو التأثر الكبير للروائيين الجزائريين بالتراث الشعبي ، شاؤوا ذلك أم أبوا ، فهو موجود في داخلهم ، ومترسب في أعماقهم ، حتى وان ظهر على شكل نقلات جزئية هنا وهناك .

وتنطلق رواية "التفكك" [1] للكاتب "رشيد بوجدرة" من واقع جزائر ما بعد الاستقلال لتغوص في أعماق ماضي الثورة التحريريه ، من خلال تداعيات البطل "الطاهر الغمري" الذي يتخذ طابع الشخصية التاريخية المحضة ، بكل ما تحمله من مواصفات ، تصب كلها في الذاكرة الثورية للحرب التحريرية ، حيث تنهكه الذكريات المؤلمة التي عاشها في الماضي ، قتل زوجته وابنته ، واستشهاد رفاقه الأربعة .

---

(١) رشيد بوجدرة "التفكك" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – ط٢ ١٩٨٢ .

مع الملاحظ أن "التفكك" هي أول رواية يكتبها "رشيد بوجدرة" باللغة العربية ، بعد سلسلة من الروايات كتبها باللغة الفرنسية .

أما في الزمن الحاضر ، فانه يعيش على هامش المجتمع ، يتأمل بنوع من الذعر ، التحولات الكبرى التي تشهدها الجزائر بعد الاستقلال ، ويقارن بين الواقعين ، واقع الثورة التحريرية ، وما خلفته من آلام ، وواقع الثورة الوطنية ، المتخم بالتناقضات ، ويقارن بين التاريخ الجزائري المكتوب بشكل مزيف ، والتاريخ الحقيقي المسموع الذي لم يأخذ نصيبه حتى الآن من الدراسة بشكل علمي موضوعي ، وجرأة حقيقية ، لا تختلف عن جرأة من قام به ٠

وبين تقاطع الزمانين — الزمن الماضي والزمن الروائي — شخصيتين متباينتين ، فكريا وعقائديا وطبقيا ، شخصية "الطاهر الغمري" التي تمثل الزخم الثوري التاريخي بكل سلبياته وايجابياته ، ممثلا في "الحزب الشيوعي الجزائري" وشخصية الفتاة "سالمة" التي تمثل الجيل الجديد ، جيل ما بعد الاستقلال الذي ورث تناقضات الثورة التحريرية ٠

وان كانت " سالمة " هنا تبدو في كثير من الحالات مجرد وسيلة استعان بها الكاتب لكشف أغوار نفسية "الطاهر الغمري" وميولاته السياسية ، وأداة جمالية لكشف عيوب ما بعد الاستقلال المجسدة في تصرفاتها وسلوكاتها وتفكيرها ، ثم محاكمتها تاريخيا ، قصد إعادة ترتيب بعض المسلمات التي علقت بتاريخ الثورة الجزائرية ٠

وبذلك يحاول "رشيد بوجدرة" أن يمزج التاريخ والواقع الاجتماعي المعاش بالخيال الروائي فينقل لنا الشخصية التاريخية من حيزها العام الفج [(١)] ، إلى الحيز الابداعي ، وهي نفسها العلاقة بين الفرد في الحياة الفجة

(١) ان شخصية "الطاهر الغمري" وجدت بالفعل على الصعيد التاريخي والاجتماعي وبنفس الخصائص الجسدية والمهنية والفكرية ، وقد ذكرها الكاتب والمناضل ، عبد الحميد بن زين " في مذكراته حول الثورة التحريرية الكبرى " مذكرات مسيرة " ═══

والبطل في الحيز الابداعي " إن علاقة الفرد تاريخيا وابداعيا هي في الجوهر، العلاقة الجدلية بين الواقع الملموس والقدرة الخلاقة على إعادة انتاجه فنيا بعد وعيه إبداعيا كمقدمة لا متلاكه على صعيد الواقع الاجتماعي والمساهمة في تغييره " (١) من هنا يمكننا فهم وظيفة الفن المثالية، التي تعمل على تحويل الفجاجة الاجتماعية إلى شاعرية، ونقل الفعل العادي في الحياة العامة إلى المجال الإبداعي الفني .

وتتخذ ظاهرة " تقديس الأولياء " في الرواية أبعاداً رمزية مختلفة تتلون بتلون الموقف الفكري الذي تنتجه الشخصية، وتصيغ بصبغة الفعل البطولي الذي يقوم به "الطاهر الغمري" الذي تنبع رؤيته أساسا من رؤية "الحزب الشيوعي الجزائري" من هنا لا يكون تعاملنا مع البطل على أساس شخص مفرد، ولكن على أساس عام، كما لا يمكننا النظر إلى "سالمة" على كونها مجرد شخصية مفردة، ولكن على أساس عام أيضا .

وعليه تبدأ طروحات البطل "الطاهر الغمري" تتجلى بمجرد أن تظهر " سالمة " على مسرح الأحداث، تحاول أن تخرجه من دوامة الهامش التي يعيش فيها، وتبعث فيه النشاط، تخفف عنه وحدته، في كوخ مرمى على أطراف ميناء "الجزائر" العاصمة، "لم يكن ليحمل بطاقة تعريف ولا شيء آخر يعرف إلى هويته، فكان يشعر بنوع من الخفة تصعد من جيوبه الخاوية متناسيا تلك الصورة الشمسية التي كانت في جيبه لا يحسب لها بالا ولا حسابا " (٢) المكونة من رفاقه

= انظر تفصيل ذلك في كتاب: Benzine Abdelhamid :Journal de marche-Editions E.N.A.P-Alger-p. 23et suivantes.

(١) واسيني الأعرج "تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث في سيسيولوجية البطل وتاريخية تطوره في الفن الروائي) " ص٥ .

(٢) التفكك ص ٥ .

الأربعة ، "بوعلي طالب" نموذج العامل ، الذي اشتغل في اللحامة لصالح الثورة ، ثم يتحول إلى صانع القنابل اليدوية والدكتور "كينون" الطبيب المتخصص في الأمراض الصدرية ، وهو الذي كان يشرف على علاج "الطاهر الغمري" من داء انسل،يذبح في النهاية على يد عناصر من جبهة التحرير الوطني ، و "محمد بودربالة" الملقب بالألماني ، لأنه سجن بألمانيا ، بعد ما شارك في الحرب العالمية الثانية مع الجيش الفرنسي ، قتل من قبل عناصر من الجبهة ، "وأحمد إينال" نموذج المثقف الثوري ، يعمل أستاذا في ثانوية البنات بمدينة "تلمسان" كل هؤلاء الخمسة يمثلون رمزا للتحالف الوطني ، الذي خاض الثورة التحريرية ٠

وهذه أيضا هي حالة "الحزب الشيوعي الجزائري" الذي وجد نفسه ، سواء أثناء الثورة التحريرية ، أو بعد الاستقلال ، منبوذا على الهامش ومعزولا عما كان يقع في البلاد ،عبارة عن جماعة بلا هوية ، ففي الماضي استطاعت "جبهة التحرير الوطني" أن تبعده عن الساحة السياسية ،وتجرده من تقلد المسؤولية لا حبا في المسؤولية أو السلطة ، لكن لتبقي على التحالف الوطني بين مختلف الحساسيات، من أجل الدفاع عن حرية الوطن ، واسترجاع الكرامة والاستقلال بالدرجة الأولى ، فانصهر "الحزب الشيوعي الجزائري" كبقية الأحزاب الأخرى في بوتقة النظال ، تحت لواء "جبهة التحرير الوطني" ٠

أما بعد الاستقلال الوطني ، واصلت الجبهة سيطرتها على الوضع وأبعدت كل الأحزاب السياسية ، بما فيها "الحزب الشيوعي الجزائري" من الساحة السياسية ، وقد انعكست هذه الوضعية على نفسية "الطاهر الغمري" بوصفه ممثلا لهذا الحزب وأصبح يعيش على الهامش ، بلا هوية بلا بطاقة تعريف، دون أن يقدر على التكيف مع الوضع الجديد ، ومسايرة التطور السريع الذي تشهده البلاد على كافة المستويات٠

إن حالة الضياع التي أصبح يعانيها البطل ـ الحزب الشيوعي ـ لا تعود فقط إلى تلك الأحداث التي عاشها خلال فترة الحرب التحريرية ، من اغتيالات وتصفية حسابات ، وخيانات ، ولا تعود أيضا إلى المواقف التي اتخذتها الجبهة ضده ، فأرغمته على الانضمام مع بقية الأحزاب الأخرى إلى الائتلاف ، إنما ترجع إلى عدم قدرته " على الخروج إلى الميدان وعلى خوض المعركة الجديدة ، لأنه يحس بأنه غير مسلح لمثل أمور ومشاكل كهذه ، وترجع إلى اكتشافه المذهل أنه لم يقاتل في تلك المعارك السياسية أو العسكرية كلها عن مثالية " (١) إنما كان يناضل كراهية في من دنسوا شرفه وانتقاما لمن داسوا كرامته ، وليس حبا في الفقراء والكادحين ولا دفاعا عن المبدأ ، إن كان هنالك مبدأ أصلا .

من هنا كانت الانتكاسات المتعددة سببا ، جعله يعيش على الهامش ، ويقف معزولا ، لأن الشعب كان يدافع ويقاتل في سبيل الله ، بينما كان هو يدافع في سبيل قضية "تنقصنا الجرأة ، وينقصنا الذكاء ، وينقصنا الخيال وتنقصنا النزاهة " (٢) وعليه كان سقوطه مبررا تاريخيا وابداعيا ، فهو غير قادر على أخذ زمام المبادرة ، وعاجز عن خلق نخبة طلائعية تقود الشعب إلى تحقيق الاستقلال ، وفشله هذا إنما هو إخفاق لنظرية حزبية تتعارض وما جبل الناس عليه .

وضمن هذا السياق ، فان البطل يؤثر ويتأثر ، يصنع التاريخ ويصنعه التاريخ ، ولا يمكن فهم تصرفات " الطاهر الغمري " إلا من خلال فهم الاطار العام الذي يحدد فكره ، ففي البدء ، وقبل أن تظهر "سالمة" في حياته ، كان يعيش في حالة من العقم والشلل الذهني ، وكان موقفه واضحا من ظاهرة "تقديس الأولياء " فذهابه إلى مقبرة " سيدي عبد الرحمن " لم تكن للتبرك ، كما يفعل باقي خلق الله ، الذين تدفعهم الحاجة إلى طلب الوساطة بينهم وبين

---

(١) التفكك ص ١٩٣ .

(٢) التفكك ص ١٩٢ .

الله ، أو تقديم القرابين شكرا وعرفانا لدور الولي في تحقيق أمانيهم ، لم يكن شيئا من هذا القبيل يدفعه إلى التسلل وسط النسوة ، إنما للتزود "بشمعة حمراء سمينة يختلسها في لحظة خاطفة سريعة كالبرق " [١] ينير بها غرفته ، ووحدته ويتخذها وسيلة لبعث الحرارة في كهفه القصديري الذي لم يعرف النور الكهربائي بعد .

ومثل هذا التصرف الشاذ الذي يصدر عنه ، إنما يخالف العرف الشعبي ويناقض ما جبل عليه الانسان الشعبي ، ويتعارض مع العادات والتقاليد التي توارثتها الطبقات الشعبية على اختلاف مستوياتها ، فاذا كان العامة يتشددون في المحافظة على ممتلكات الولي ، ويعتبرونها من "الحرم" التي لا يحق لأي كان التمتع بها إلا وفق شروط معينة ، فان تصرف" الطاهر الغمري" ينم عن حاجة تفوق ما يعتقده العامة .

وهنا يدخل الرمز الفني ليؤكد نفس الطروحات السابقة ، فحالة البؤس التي يعيشها "الطاهر الغمري" تدفعه الى السرقة ، وهو خروج عن العادة المتعامل بها بين الناس ، وهو إن سرق كل جمعه ، فلأنه في حاجة إليها ، في الوقت الذي كان باستطاعته الحصول عليها بطرق أخرى ، وهي نفسها الحالة العامة التي يعيشها الحزب الشيوعي الجزائري" فكما أن "الطاهر الغمري" في حاجة إلى دليل ينير به خلوته فكذلك هذا الحزب هو في حاجة إلى مبدأ فكري صارم ، يتلاءم وطبيعة الفكر السائد في المجتمع ، واذا كان "الطاهر الغمري ".خرج عن المألوف ، فكذلك هذا الحزب خرج عن المألوف وعما اعتاد الناس عليه ، فأفكاره ليست نفس الأفكار المتداولة في المجتمع ، كما أن تصرف" الطاهر الغمري" الغريب ، الشاذ ، فهو لا يختلف عما يدعو إليه هذا الحزب ، لذلك كانت هامشيته على صعيد الواقع الحياتي ، طبيعية وعادية

(١) الرواية ص ٧ .

ليس فيها من الغرابة ما يدعو إلى التعجب.

من هذا الأساس الفكري ، يتحول مفهوم الظاهرة في سياق المعنى العام للرواية ، إلى تحديد لموقف "الحزب الشيوعي" كلية والاتجاه السائد في مثل هذه المواقف صريح ، فهو لا يأخذ من الظاهرة إلا ما يخدم مصالحه ، ويحقق به مطامعه المادية لاغير ، حتى لو كان يتعارض مع ما جبل المجتمع الجزائري عليه ، لأن الهدف واضح ، ومواقفه من الدين كلية والعادات والتقاليد على وجه الخصوص واضحة أيضا ، وليس جديدا أن يتخذ "الحزب الشيوعي" مواقف تخاذلية أحادية الجانب ، تعبر في مجملها عن رؤية قاصرة للحياة وللأشخاص ، ولن تكفي معها الثورات المادية وحدها ، كأساس لاقامة صرح المجتمع التقدمي المتحرر ، ما لم يراعى الجانب الروحي فيه ، كثنائية قائمة ، لا يمكن الاستغناء عن احداهما دون الآخر.

أما بعد ظهور "سالمة" ــ الجيل الجديد ــ فلابد أن يتغير كل شيء لابد أن يعيد النظر في آرائه القديمة ، التي لم تصبح لها فاعلية على مستوى تطور الأحداث ، وتحاول "سالمة" أن تدمجه في المجتمع من جديد وتدخله معترك الحياة العامة ، قد يكون لرد الاعتبار الشخصي ولكنه لن يكون أكثر من تصحيح للمسار الخاطىء ، الذي كان سببا في تآكله ، وجعله لا يستطيع التأقلم مع الوضع الحالي ، ومسايرة التطورات التي تشهدها جزائر ما بعد الاستقلال ، فتبدل وضعه الاجتماعي من السيء الى الأحسن ، وأصبح كوخه القصديري بيتا ، يصلح للاقامة المريحه يشتمل على معظم وسائل الراحة والعيش الهادىء من نظافة وتهوية وملبس ومأكل نظيفين . ونور كهربائي وطلاء جديد .

كما تغيرت في المقابل طريقة تفكيره ، ومنهجية حياته ، وأصبح يزور ضريح "سيدي عبد الرحمن" لا لسرقة الشمع كما كان يفعل ذلك من قبل ، لأن بيته جهز بمصابيح كهربائية ، ولا للإنارة فكره المتحجر ، لأن " سالمة" منحته الدليل

المفتقد ، وهو الواقع الجديد ، وانما "لترصد ما يقع تحت انظاره من ظاهرات اجتماعية تمت إلى النساء بصلة ، ولكي يفهم من خلال ما يلاحظه في وضعية المرأة اليومية ، ما هي وضعية البلاد ، وكأن تصرفات المرأة إنما تعكس المآسي التي يعيشها الوطن على اختلاف أنواعها " (١) في محاولة جادة منه للمشاركة في بناء المجتمع الجديد ، وتشييد صرح جزائر الاستقلال ، لأنه أدرك يقينا أنه لم يخلق للانزواء أو الانطواء على نفسه ، وأن دوره أكبر من الوقوف موقف الحياد السلبي ، فما عليه إلا أن ينبذ الماضي الآثم ، ويساهم قدر المستطاع في بناء وطنه بما أتيح له من وسائل .

وتصبح الزيارات الجديدة لضريح "سيدي عبد الرحمن" لها طعم مغاير ، وأهداف نبيلة ، تسمو بسمو الفكر الجديد ، الذي رسمت معالمه ، "سالمة" ـ الجيل الجديد ـ وتحولت الانانية المفرطة إلى حب جارف ، يهزه من الأعماق وجعله يفكر في الوضع العام الذي آلت إليه المرأة الجزائرية ، مما انعكس ذلك على الوضع العام للوطن ، من خلال الممارسات الطقوسية التي تؤديها في حضرة الأولياء ، وانشغالها بالتفاهات التي باعدت بينها وبين دورها الأساسي في المجتمع باعتبارها الجزء المهم في بناء الأسرة ، ويربط تطور المجتمع أو تأخره بتطور المرأة أو تأخرها .

وبذلك تتحول نظرته إلى الواقع والحياة والى ما يعيشه المجتمع الجزائري من آفات وأمراض اجتماعية ، حتى أنه وقف مشدوها متلعثما ومترددا بين ما يراه من تطير وشعوذة ، وبين الدين والتقدم الاجتماعي والازدهار الاقتصادي ، والنمو الثقافي ، فلا يعرف ماذا يصد وكيف يسدد وقد احاط الظلام به من كل جانب ، فلا يعرف حتى موقع لوحة التصويب والى أين يصوب ، لأن الحالة المزرية التي آلت اليها من الخطر ما يجعل مهمته تكون أصعب ، مالم تتظافر الجهود

(١) التفكك ص ٢٧٩ .

وحتى يكون لها مكانها في المجتمع، عليها أن تتخلص من عقد التدجيل والشعوذة والسحر وزيادة الأضرحة.

إن هذا الاعتراف المباشر بعدم جدوى الطروحات الماضية، هو التحول الحقيقي، الذي كان لابد أن يبرز منذ مدة، لكنه لم يجد من يأخذ بيده، حتى كانت "سالمة" وكان معها التطور الفعلي في حياة "الطاهر الغمري" ليتخذ بذلك مفهوم الرمز بعدا آخر، يضاف إلى باقي الرموز الأخرى التي تكون في مجملها المغزى العام الذي تريد إبرازه الرواية، ويصبح نقدا مباشرا لتصرفات "الحزب الشيوعي الجزائري"، الذي بقي على الهامش وبعيدا عن المساهمة في خلق اطار ثوري يدفع الشعب الجزائري إلى الثورة ويدفعه بعد الاستقلال إلى مواصلة بناء البلاد وتعميرها.

مما يدل على عدم جدوى الفكر الايديولوجي ذي الأسس المادية، الذي بنى عليه طروحاته، وما "الطاهر الغمري" في هذه الحالة إلا مجرد ثمرة لهذا الفكر الخاطئ. والفهم القاصر، الذي لازم تصرفات جيل بأكمله، وما حالته هذه المنهكة، إلا نتيجة من النتائج السلبية التي آلت إليها ارتباطاته التعسفية بالماضي، وهاهو يدفع ثمنها غاليا، "هكذا خدعنا التاريخ ... صحيح كنت أنا ورفاقي في قاعة الانتظار نترقب قطار الثورة الأمية ... والقطار لم يأت ... وعوض عنه شيء آخر. ثورة أخرى عارمة، ركبنا الثورة وهي زاحفة ... صحيح، لكننا ركبناها يوم فهمنا أن قاطرة التاريخ الأمي إنما هي مجرد فكرة ومجرد نظرية... (١) لن تكون أكثر من بديل وهمي تمتطيه الفئات المحرومة للترفيه عن ضيقها وبؤسها.

وبين تقاطع الزمانين، الماضي والحاضر، يتذكر "الطاهر الغمري" ماضيه الآفل فلا يجده إلا مجرد تفاهة، عبثت بعقول الفقراء والكادحين، ويقارن

(١) التفكك ص ٢٣٤.

بين نظرته الماضية للحياة ، وتصرفاته غير الصائبة ، وبين حاضره ، وما يمكن فعله ، فلا يجد إلا مقبرة " سيدي عبد الرحمن " لكشف الممارسات الخرافية التي تعبث بالمرأة الجزائرية ، وتجعل من تصرفاتها عنوانا لبدائيتها ، ويقارن بين تعاليم الدين الحنيف ، الذي لا ينكر وجود الأولياء ، بقدر ما ينبذ تقديسهم ، ويمنع إقامتهم واسطة بين الانسان والله عز وجل ، وبين واقع البدع والخرافات التي تنخر المجتمع وتجعله عرضة للأهواء ، فتباعد بين المرأة وواجبها الحقيقي الذي شرعه لها الدين الاسلامي .

لكن الموت لم يمهل "الطاهر وطار" لمواصلة العمل الجديد ، وتحقيق الأمل الذي كرس له كل وقته ، بعد ماد ب السل ، ونشط بقوة في "ورديتيه "كما كان يسميها رفيقه الدكتور "كينون" ويفارق الحياة إلى الأبد في الوقت الذي كان يتهيأ للعب دور حاسم ، وفعال في الحياة ، يعوض به تقاعس الزمن الماضي ، لأن الجزائر في حاجة إلى أمثاله ممن عايشوا الثورة ، ودفعوا ضريبة الدم ، أن يواصلوا المسيرة فيدفعوا ضريبة العرق في جزائر الاستقلال .

وتنتهي حياة "الطاهر الغمري" كما أرادها هو ، لا كما أرادها الكاتب ، وينتهي معه حلمه الجديد ، ويفارق الحياة ، وهو متأكد أن التاريخ الحقيقي الذي يجب أن يعرفه كل واحد ، هو "عبارة عن سيل جارف متواصل ، لا يتوقف عن الدوران ، ولا يكف عن السير واللف ، بل يمضي في سيلانه ، فيمر في أروقة العالم ، وفي دهاليز الأشخاص ، وتعرجاتها الداخلية ، حيث يمطر في القلوب مطرا فاترا رزرازا " (١) وأن ما عرفه في الماضي لا يغدو مجرد نزوات طارئة ونظريات هزيلة ، لا ترتقي إلى مستوى النضج الفكري الدال ، وأن نظرة الانسان للكون شاملة وعامة ، تتعدى مجرد الأطروحات الجزئية الاحادية الجانب ، وأن دوره في الحياة لا يتوقف لحظة انتكاس عابرة .

(١) التفكك ص ٢٧٠ .

وهذا هو دور الشخصية النموذجية فى الواقعين ، الواقع الحياتي الفج والواقع الايداعي الفني ، وهذه هي مهمة الكاتب، في نقل ما هو عام، إلى الحيز الفني دون أن يفقد من طبيعته الانسانية ، ودون أن يسقط في الخطابات السياسية المباشرة ، خاصة إذا كان تعامله مع الحقائق التاريخية ، التى بقدر ما تعطيه حرية كبيرة في التعامل مع الأشخاص ، بقدر ما تفرض عليه جانب الصدق الفني ، والامانة فى التعامل مع الحقائق الثابته ، فيتحول السياسي إلى فني دون مس الحقيقة الجوهرية في التاريخ ، أو تزييفها بشكل تعسفي .

وقدم "بوجدرة" رواية فنية جيدة فالى جانب كونها تعرضت بالنقد والتحليل لتاريخ الثورة الجزائرية بكل موضوعية ، ولكل المقولات التي توارثناها جاهزة ، فى الوقت الذي لم يجرأ أحد على خوض غمارها ، ما عدا رواية " اللاز" للكاتب "الطاهر وطار" فانها اعتمدت آساسا على الانجازات الشكلية "للواقعية السحرية" ، عن طريق الابتعاد عن كل ما هو مألوف فى الحياة العامة ، والدخول فى عالم من الغرائبية ، إذ "كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختيار جميع جوانب البطل وصفاته التي يتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي " (١) وتتحول اللغة إلى فعل دال في النص الروائى ، هذا الفعل يعطيها حرية خاصة فى التركيب ، حتى لو لم يستسغها الذوق العام ، وهذه العملية تساعد على تفجير اللغة ، والخروج بها من المثالية المعهودة ، والرتابة ، التى جبل القارئ العربى عليها ، وتحريك كل الثوابت ، التى لازمت اللغة العربية زمنا طويلا ، دون أن تعقد مصداقيتها الثابتة التى لا تتغير .

أما الكاتب " عبد الحميد بن هدوقة " فيتخذ هو الآخر فى روايته

(١) ميخائيل باختين ــ " الخطاب الروائى ــ " ترجمة : محمد برادة ــ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ــ القاهرة ــ ط١ ــ ١٩٨٧ ص١٤٣ .

"الجازية والدراويش" (1) رمزا جماليا لظاهرة "تقديس الأولياء" ، من خلال التركيز على ممارسة سكان القرية لها ، ثم علاقة هذا كله بالشخصية المحورية "الجازية" ، التى تقام من أجلها الطقوس ، وهذا ما يجعل الرواية تتحول إلى شكل من البناء الرمزي التجريبي ، تختلط فيه الحقيقة اليومية العادية التي يعيشها السكان ، بالأسطورة ذات الطابع الخرافي ، وتتحول معها "الجازية" إلى الرمز الكبير ، الذي ينسج خيوط القصة لتحمل معنى "الوطن" بكل ما في الكلمة من معان ودلالات عامة ، وتتحول الشخصيات الأخرى إلى "قوى وطنية ، تتجاذبها تيارات ورؤى فكرية وايديولوجية مختلفة ، تعمل كل واحدة من جهتها للحصول على "الجازية" ـ الوطن ـ فتقدم قرابينها فداء لها ، في شكل رقصة طقوسية تؤدى في حضرة "الدراويش السبعة" التى تنظم الحياة داخل "الدشرة" .

وتبنى القصة عالمها المتخيل على فترة ما بعد الاستقلال ، حيث كثر الحديث في تلك الفترة عن القوى الوطنية ، التى سيكون لها حظ قيادة البلاد ، نحو البناء والتشييد ، وكثر معها الصراع ، حول أحقية كل فئة فى الاستحواذ على السلطة ، فهناك شخصية "الشامبيط" رمز السلطة فى شكلها المقزم ، الذي يعمل جاهدا على تزويج ابنه الطالب فى أمريكا ، فى محاولة لتقريب الهوة الشاسعة القائمة بين الطبقة البرجوازية البيروقراطية ، التى وجدت نفسها بعد الاستقلال تنعم بالحكم والسلطة ، وبين الطبقات الشعبية ، التى رفضت اللعبة وادركت أنها مجرد آله فى يد الاقطاع ، تحركها كيفما شاءت و "الجازية" فى مثل هذه الحالة ، ليست أكثر من وسيلة للحصول على السلطة التى يتحدد ثمنها فى الرضى الامريكى .

(1) عبد الحميد بن هدوقة ـ "الجازية والدراويش" ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ١٩٨٣ .

وهناك شخصية "الأحمر" رمز المثقف الثوري ، الحامل للواء الفكـــر الشيوعي ، الذي يعمل هو الآخر من جهته على التفرد بالسلطة ، والتوجه بهـا توجها شيوعيا ، وهناك شخصيةابن الجبايلي " رمز الفلاح البسيط، الحامـل هو أيضا لبذور الاقطاع، من خلال محاولته لاكتساب رضى "الجازية" كقطعـة أرض ، وضمها إلى باقي أراضيه ، والفلاح تحت تأثير الأمية والجهل ، لا ينظـر إليها إلا كونها أداة توصله إلى تحقيق نوع من الثراء ، وهناك أيضا شخصيـة "الراعي" الذي يرمز إلى الطبقات المسحوقة في المجتمع، وهو العين التي تحرس "الجازية" من الانتهازيين ، وأصحاب المصالح الخاصة ، وهناك شخصية "عايد" رمز العامل المهاجر الذي عاد هو الآخر من الغربة ، يحمل أفكارا تقدمية ،وهدفه لا يختلف عما سبقه الآخرون ، في الفوز "بالجازية" وتحقيق الحلم ، الذي راود أباه ولم يستطع تحقيقه .

وتبدأ القصة مع ميلاد الزمن الذي اتفق وميلاد "الجازية" (١) رغـم أن الكاتب تعمد ذكر الزمن الماضي ، لكن تلميحا وايجازا ، فقال :

"قبل ميلاد الزمن   قبل ميلاد الزمن كان الجبل

وكانت العيـن   وكان الصفصـاف" (٢).

---

(١) جاءت الرواية مقسمة إلى أربعة أقسام ، كل قسم منها يتألف من زمنيـن ، الزمن الأول والزمن الثاني ...والملاحظ في هذا التقسيم أن الزمن الأول غالبا ما ينطلق من السجن ، أما الزمن الثاني فينطلق من القرية أو مـن المهجر ، ونعتقد أن هذا التقسيم لم يأت جزافا أو اعتباطيا ، بقدر مـا يحمل دلالات رمزية ترتبط بالفهم العام للرواية وبنائها الخاص، فالزمـن الأول يمثل عالم السجن ، وواقع القضبان الحديدية ، التي تكبل حريـة الفرد ، وتمنعه من المشاركة في الصراع من أجل الفوز بالجازية " أمـا الزمن الثاني فيمثل الحياة الحرة الطليقة ، التي بنيت عليها الأحداث.

(٢) الجازية والدراويش ص ٥ .

دون التعرض لها بالشرح والتحليل ، فالعناصر التي تكون الاطار العام للرواية ، باقية لم تتغير ، فالجبل موجود ، وظاهر للعيان ، شامخ شموخ القرية ، والعين رمز الحياة التي تدب فيه ، والصفصاف دليل وجود هذه الحياة ، أما مع ميلاد الزمن فقد :

" ولدت الجازية
والدراويش
والسبعة
والرعاة
والشامبيط

وهكذا بدأت القصة ... " (١) في إحدى زنزانات السجن حيث يوجد "الطيب بن الأخضر الجبايلي " الذي راح ضحية دونما ذنب ارتكبه ، وتعود الرواية عن طريق الارتداد إلى الخلف إلى قص الحوادث التي وقعت في الدشرة ، والسبب الذي من أجله قذف في السجن ، وجمالية المكان الذي نعتبره أحد الشخصيات البارزة ، التي تضاف الى مجمل الشخصيات الانسانية في الرواية ، لما قدمه من تجليات أضفت على الجو العام نوعا من الغرائبية .

وتنطلق " الجازية والدراويش" في رسم الأحداث الروائية ، من داخل السجن ، الذي يختلف عما عهدناه ، حيث يمارس التعذيب الجسدي والنفسي ، لكن سجن الرواية أبعد من هذا ، إنه يمثل موقعا استراتيجيا تنطلق منه الذكريات المرة كما يمثل وسيلة جمالية ترتسم فيها تجاعيد الماضي الآفل ، الذي أدى "بالطيب " إلى دخوله ، "حاكم السجن واحد في كل مكان ، والسجن واحد في كل مكان .ما الفرق بين القرية والسجن ؟ الشامبيط هناك والحارس هنا ... " (٢) فيتذكر القرية التي تشبه إلى حد ما القلعة المنيعة التي تحرسها

(١) الجازية والدراويش ص٥ .
(٢) الرواية ص ٩ .

أيادي أمينة ، والتى تختلف كلية عن باقي القرى الجزائرية ، التى تحدثت عنها الرواية الجزائرية عموما ، إنها تمثل الأصالة الشعبية وتجسد عالم المعتقدات والتقاليد الشعبية ، فى أوسع صورها ، ويتفكر الجامع ، الذي يقال عنه "إنه مدفون به سبعة أولياء ، لهم من يخلفهم أبد الدهر ! كلما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة! يعبر السكان عن ذلك بعبارة متداولة بينهم : (سبعة يغبا و، سبعة ينبا و) : "(١).

فكلما يحدث حادث بالقرية إلا ويشارك فيه الدراويش، وكلما جد جديد لأمر من الأمور ، إلا وكان لهم الشرف الكبير لاحتضانه ، "وقع بين السكان ، غبيهم وعاقلهم ، شبه اتفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدراويش ، لم يكن ذلك يضر فى شيء حيواتهم الخاصة ، بل أكسبهم لدى سكان المداشر الأخرى مهابة ، وجعلهم أهل غيب! ومن ذا لا يخشى الغيب؟ ... "(٢).

ووسط هذا الجو الغرائبي ، نمت "الجازية" وترعرعت ،"ماتت أم الجازية أثناء الوضع ، أبوها لم يعد من الحرب ، رفاقه قالوا ، قتل بألف بندقية ! لم يكن شخصا ، كان شعبا ، كلهم يعرفون متى استشهد ، لكنهم لا يعرفون قبره ، لم يدفن فى الأرض ، دفن فى حناجر الطيور ! ... حسنها يملأ الدنيا ! بسرعة تفوق التقدير ، انتقلت من الألسنة إلى الخيال الرحب ، وأصبحت أسطورة ! كل الناس يحلمون بها ، لكنهم يرهبونها ، إنها ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية ! "(٣) ، إنها تشبه الحلم ، فتاة رائعة الحسن والجمال ، شفافة ، لا مرئية لم يتمكن أحد من القرية أن يقترب منها أو رؤيتها ، وهي الجمال تجلى فى أبدع مكنوناته .

وتنتقل بذلك من مجرد كائن عادي كآلاف البشر ، إلى كائن أسطوري

---

(١) الرواية ص٥٧ .
(٢) الجازية والدراويش ص٥٨ .
(٣) الرواية ص٢٤ .

خرافي ، وكل من يحاول أن يقترب منها ، تحيق به الكوارث، لأن ذلك مرتبط بنوعية من يتقدم إليها ، الكل يبحث عن مصلحته الخاصة "كلهم يريد ونني لغاية ، لا تتلاقى مع الحب الذي أبحث عنه لدى الزوج ، هم تجار وسماسرة ، أكثر منهم خطابا ! " (١) وأمام هذا الوضع الخيالي الخرافي ، ازدادت "الجازية" شهرة ، حتى "أشيعت حولها ألف خرافة ، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية ... " (٢) التي عرفها المجتمع الجزائري ، وحيكت حولها القصص الشعبية الكثيرة ، ودونتها المخيلة الشعبية تحت أسم "السيرة الهلالية" .

إن تأثر الكاتب هنا " بالجازية الهلالية " واضح لا يدعو إلى أدنى شك ، خاصة فيما يتعلق بالأوصاف الخارجية ، والمميزات الفيزيولوجية الانثوية ، التى لعبت دورا فى بناء شخصية " الجازية " فى الرواية ، وأضفت عليها مسحة جمالية ، وتذكر القصص الشفوية المتداولة فى الجزائر أحاديث متعددة ، تجمع كلها بين الذكاء الخارق والدهاء والشجاعة ، وبين الجمال الانثوي الخلاب كالشعر الداكن السواد ، والبالغ الطول ، بحيث اذا مشطته ـ كما تقول القصة الشعبية ـ غطى جسدها كله ، حتى أصبحت تلقب فى بعض المناطق "بالجازية المخبلة فى شعورها " ، وغدت مضربا للأمثال فى هذا المجال (٣) ، وقد تحولت

(١) الرواية ص٧٦ .

(٢) الرواية ص٢٥

(٣) قام الباحث "الفريد بل Alfred Bel بدراسة لغوية للحلقة الثالثة من السيرة الهلالية ، معتمدا على أشعار "الجازية " التى يبلغ عددها ٧٨ بيتا مكتوبة باللغة العامية ، جمعها فى منطقة "بنى شقران " ، وفيها ذكر لتفاصيل حياة "الجازية " سواء مع زوجها ذياب أو مع الشريف بن هاشم كما فيها ذكر لمحاسنها ، وجمالها ، وفطنتها ، وذكائها ، ودهائها ، وشجاعتها ، واقدامها .

انظر تفصيل ذلك فى كتاب: Alfred Bel: La djazia chanson arabe-precédée d'observations sur queque legendes arabe et sur la geste de Beni-Hilal.

"الجازية الهلالية" في النص الروائي عند "ابن هدوقة" إلى شكل رمز يحتمى به دون نقل لتفاصيل القصة أو القصص المعروفة عنها ، لتصبح ذات معنى شامل ترمز الى الوطن ، إلى جزائر ما بعد الاستقلال .

وتزداد رمزية "الجازية" – الشخصية والوطن – بمجرد ما حضر بعض الطلبة للتطوع في القرية ، ولتوعية الفلاحين ، فيعمل "الأحمر" على الاقتراب منها ، وكسب ودها ، لكنه يلقى حتفه ، لأنه عاجز عن فهم الواقع الاجتماعي الذي تتحرك بداخله "الجازية" فمهما كانت نظرياته صائبة ، إلا أنها لن تكون البديل الموضوعي الذي تبحث عنه الفتاة ، لكنه رغم هذا كله فهو الوحيد الذي راقصها ، ولعق المناجل الحمراء رفقة الدراويش في الحضرة ، وهي الظاهرة التي "رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير ، فيها تزول الجواجز ، ويرتفع الحجاب..... إن أغلب السكان يعتقدون أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة ، يولدن العواقم ، ويزوجن العوانس... وأن من جاء الى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها ، وكثير ما تحقق ظنهم ، لكن بأسباب خارجة عن الأولياء" (١) وهو ما جعلنا نعيش مع "ابن هدوقة" لحظات ممتعة في جو الدهشة والانبهار ، من ما يقوم به سكان القرية والدراويش من ممارسات طقوسية ، تعبر في مجملها عن اطار حضاري اجتماعي شعبي معين ، مازالت تعيشه جل شعوب العالم ، مهما بلغت من التحضر والتقدم .

إن الرقصة الطقوسية التي تؤدى في جامع "السبعة" في معناها الرمزي ، هي القدرة على امتلاك جوهر الحياة ، وتحقيق المصالحة الطبقية بين الراقص و"الجازية" فاذا كان الأحمر" اندفع عن وعي أو عن غير وعي في اللعبة السياسية ، ففقد "الجازية" – الوطن – إلى الأبد ، لأنه بدلا من أن يحارب

---

(١) الجازية والدراويش ص ٧٠

الخرافات والبدع من ذهنيات الناس باعتباره الحامل للواء العلم ، راح يؤكد على جدواها التاريخي ، ويصر على " أن الأولياء يحمونه مادام راعيا عندهم " (١) فان "الشامبيط" (٢) هو الآخر أحد الحالمين بأحضان "الجازية" وما محاولة تزويج ابنه منها ، إلا وسيلة للوصول إلى السلطة ، " إنه حلم العمر يتحقق إذا تزوج ابنه الجازية ! تغسل ماضيه بماء معطر ! ابنه وأحفاده من بعده سوف يصبحون في الأفواه والأفكار حفدة أكبر فاعل للتاريخ " (٢) لكنه يلقى حتفه مثله مثل "الأحمر" وتتبخر أحلامه ، لأن الجازية حلم ، والأحلام لا تتحقق لكل الناس.

إن وسائل "ابن هدوقه" الجمالية التي اعتمد عليها في بناء الرواية ، تخرج من المألوف الحياتي ، إلى الجو الشعبي الغرائبي ، فتتجسد الأصالة الشعبية ، في شكل روائي حي ، ينبض بالحركة ، خاصة في وصف عملية الرقص الطقوسي ، الذي يقوم به الأهالي والدراويش ، وما يصاحبه من أكل وشرب ولهو ولعق للمناجل ، وهي ما تسمى "بالزردة" أو "الوعدة" في الأوساط الشعبية الجزائرية ، ومعناها "أكباش تذبح ، ومناجل تضبح ، وزرنة وبنادير تصدح ، فيها صفقات تعقد ، وأموال تعد ، ماء من العين ، ودعوة من الصالحين ... " (٣) تعبيرا عن العلاقة المتينة القائمة بين الأولياء وخدامهم ، والتي عادة ما تدفع بالاعتقاد في سلطة الأولياء ، التي لا تضاهيها سلطة على الاطلاق ، فتتنوع الغرابين ،

---

(١) أصل الكلمة فرنسي " GARde champête " ثم حورها العامة الى "شامبيط" وهو شخص يعينه رئيس البلدية ، يقترب إلى حد ما في مهامه من الشرطي ، يمارس وظيفته الأمنية في القرى والأرياف ، ويكلف عادة بحماية الممتلكات العمومية ، وبسط الأمن بين السكان ، وفض النزاعات بين الأفراد والجماعات بالطرق الودية ، ومراقبة الأخلاق العامة ، وتوزيع بعض الوثائق الادارية على السكان في المناطق الريفية النائية .

(٢) الرواية ص ٢١١ .

(٣) الرواية ص ٧١ .

كل حسب طاقته ، فقد تكون ثيرانا ، أو أغناما أو ماعزا أو دجاجا .

غير أن ذبيحة "ابن هدوقة" هذه المرة ثور أبقع ، حيث يصفه فيقول :
" لم يكن مهتما بما ينتظره يمشي على مهل ، هادئا ، شامخ الأنف والقرنين ! إنه ثور من ثيران الجنة ! ملايين الثيران في العالم ، لا يسمح لها بالسير على قدميها إلى الموت ... جلل الثور الأبقع بجل مزوق منمق مرونق على شكل ، وبألوان راية السبعة ! حنئت قوائمه ، فصار فعلا ثور جنة ! ثم سيق إلى مكان الذبح ، بعدما طوف به في ساحة الجامع " (1) ينتظر دوره وسط جموع المترددين على الحضرة .

ويعتمد الكاتب في نقل الأحداث والممارسات الطقوسية ، على الوصف الدقيق للعملية ، ونقل صورة واضحة وحقيقية عن واقع الاحتفالات التقليدية ، والتعامل معها على أساس أداة فنية ، تساعد على تأزم الحدث الروائي ، ونقل الصراع من مكان إلى آخر ، فيعيش القارئ الجو الدرامي الذي تعيشه الشخصية .

ويقول الكاتب واصفا عملية ذبح الثور جري فيها من ممارسات طقوسية قام بها الأهالي وصفا دقيقا : " دمج الثور وسال الدم في صفحة من الفخار حتى بلغ منها النصف ، ثم ترك الباقي يسيل في مكانه الموعود ، ألقي في الصفحة ملح وفحم ، ووضعت على حدة ، كي يتجلط الدم وتمكن قراءته ! دوت البنادير وعلا صوت الزرنة وصيحات الدراويش ، في ألحان تمهيدية ... ثم جيء بصحفة الدم إلى أحد الدراويش "ليقرأها" ... يقرأ المستقبل المسطر في دم الثور المجمد ! وضع الصفحة في كفه ودار بها في الساحة كما يدور المهرجون بالأسواق ، يقف لحظة ، يتأمل الصفحة ثم يستأنف دورانه ، فعل ذلك سبع مرات في ساحة الجامع على عدد الأولياء والأيام ... " (2) وأخذت النساء مكانها في جهة ، والرجال في

(1) الجازية والدراويش ص ٨٣ + ٨٤ .
(2) الرواية ص ٨٤ + ٨٥ .

الجهة المقابلة ، ثم تبدأ الرقصة الخاصة بالدشرة ، التي يتحدد فيها مصير كـــل من يريد الاقتران "بالجازية " .

ثم يتواصل بعد ذلك وصف العملية ، خاصة اذا كان السبب المباشـــر الذي من أجله أقيمت "الزردة " هو محاولة كسب ود "الجازية " وعطفها ، حيـــث تحمى المناجل حتى تصير بيضاء ، لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها !لكـــن الدراويش يعرفون كيف يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمررونها على آذرعتهـــم العارية ! [1]لهذا من الصعب على من يجهل العملية القيام بها ، غير أن"الأحمر " جازف، وأخذ المبادرة التى لا يمكن لغيره أن يقوم بها ، فرقص ولعـــق المناجل، وراقص"الجازية " أيضا التى لم يجرأ أحد على مراقصتها ، لكن ليته لم يراقصهـــا ، ولم يجازف ، لقد كلفته رقصته حياته إلى الأبد ، بعدما وجدوه مرميا جثة هامدة على الصخرة ، المشرفة على المضيق .

ونفس المصير يلقاه "الشامبيط" الذي حاول هو الآخر من جهته أن يقيـــم "زرده " يعلن فيها للجميع نيته فى تزويج ابنه من "الجازية " ، بعدما داهمـــه قطيع عنم السبعة فى منعرج حافة المخاطر التى تطل على الدشرة ، ويسقط فـــى الهاوية ، "الأولياء كرمهم الله ، رأوا ما فيه خير الدشرة " [2] ، هذا ما فكر فيـــه أهل الدشرة ، فأولياؤها كانوا وراء موت الشامبيط ، وهم وحدهم أصحاب الحكـــم والنهى فى الدشوة .

وتنتهي" الجازية والدراويش" نهاية مفتوحة ، دون أن يتوصل أحـــــد من الحالمين من الاقتران بها ــ البطلة والوطن ــ حتى "عائد " الذي عاد من أرض الغربة ، وفى نفسه شيء من أحلام "الأحمر " و"الشامبيط" ، عدل عن فكرته ،

---

(١) الجازية والدراويش ص٨٦ .

(٢) الرواية ص٢١٨ .

واختار "حجيلة" أبنة صديق أبيه" ابن الجبايلي " الذي أكرمه ، وفتح لـــه ذراعيه ، أما "الجازية" فهي حلم، " الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كـل راع وكل فلاح وكل درويش ! هي العروق الماضية ، وهي الثمار التي ستولـد ! هي حمامة حائمة فوق رأس جبل ، من يستطيع قبضها ؟ " [1] طبعا لا أحد يستطيع النيل منها ، لأن قدرتهم دون أحلامها ، وأعجز من أن تقنعها بفعالية الـرأي الذي يطرحونه ، وتسقط كل القوى التي تحاول احتواءها .

وكما يلاحظ تتحول بعض فقرات الرواية ومشاهدها إلى نوع مـن الرمزية المعقدة في بعض الأحيان ، فبقدر ما يصبح النص الروائي مسألة أدبية ، يفهمها القارئ ، كما يفهم جوهر ما يريده الكاتب ، يتحول إلى طلسم ، يحتاج إلى قارئ متخصص لفك رموزه ، للوصول إلى نتيجة فكرية مقبوله ، ولمس جوهر مـا يرمز إليه الكاتب على الأقل ، هذه الرمزية التي تضبب النص ، وتجعل من فهمـه عملية في غاية التعقيد ، هي التي قادتنا إلى الاعتراف بمشروعية تكوينه الفكـري والفني ، فالنص الروائي الذي قدمه "ابن هدوقة" غني بافكاره ، وفني بأساليبـه الجمالية المنتقاه بدقة ، وفق منهج مدروس ، حيث يلعب عامل الزمن دوراً أساسيا في تنشيط الأحداث ، وبلورة الصراع وتطور الشخصيات فلا يخضع السـرد للتسلسل الزمني التقليدي المتعارف عليه ، وكأن الرواية "تعرض علينا ، فيمـا يتعلق بالزمن حالات مختلفة لابد من بحثها بصورة مفصلة نوعا ما " [2] ، تختلـف حسب رؤية كل قارئ لها ، لكنها لا تخرج عن الاطار العام الذي يحددهـا ، فتتشكل الأبعاد الزمانية والمكانية والفكرية ، وفق تركيب جمالي موحد ، يعمـل كل طرف من جانبه على توضيح رؤية الكاتب.

---

(١) الرواية ص ١٧٢ .

(٢) نهاد التركلي – "الرواية الفرنسية الجديدة" – الجزء الاول – ص ٧٧ .

كما اعتمد "ابن هدوقة" من ناحية أخرى لتوضيح فكرة تقديس الأولياء على تقنية روائية أخرى، أسهمت بقدر وافر، في الكشف عن قدرة ابداعية هائلة، يمتلكها الكاتب، وأعني "الحوار" الذي ساعد على تصوير الحدث وتطويره وكشف أغوار النفس الانسانية وميولاتها، وقد طابق الحوار مع الشخصية المتحدثة فاستعمل في كثير من الحالات العامية المنقحة بين غير المتعلمين، والفصحى بين المتعلمين، مما أبعد الرواية من السقوط في الرتابة، فصور المواقف الفنية، في الوقت نفسه الذي كانت فيه النافذة مفتوحة على أعماق الشخصيات البعيدة الأغوار.

وهذا ما يؤدي بنا إلى ملاحظة ظاهرة أخرى هامة، هي أن الروائي "ابن هدوقة" — من خلال استعماله الجيد للحوار — أعطى شخصياته فرصا متكافئة للظهور على مسرح الأحداث، بحيث يتركها تنمو نموا طبيعيا فنيا متكاملا، تعبر عما يختلج في نفسها تعبيرا حرا ودقيقا، لا يتعارض ومستواها الثقافي، كما يتبع الحدث الشخصية في التطور، والتدرج والنمو الى أن يكتمل الحدث، بعد أن تكون الشخصية قد اكتملت نموا فنيا، دون تدخل صارخ منه في أقوالها بحيث يبقي لها كيانها المستقل، وتظل حية في حركاتها وأقوالها، ويحس القارئ من خلال تصرفاتها بعمق المأساة التي تعيشها، إذ لا تتكلم إلا بالأسلوب الطبيعي، واللغة المناسبة والملائمة لنفسيتها وتفكيرها.

فالشخصية المثقفة مثلا نجدها تتحدث وفق المعيار الثقافي الذي يحدد تكوينها، وعكس ذلك نجده عند الشخصية الأمية أيضا، فلنوازن بين الحوارين التاليين، لنكتشف عمق الدلالة الأسلوبية عند الكاتب وشخصياته، حيث يقول الطالب "الأحمر" موجها كلامه الى الطالبة "صافية"، وسط جماعة الطلبة الذين انتدبوا للتطوع في الدشرة :

- " هذه الدشرة يمثلها ثلاثة عقام : الجامع والجبل والصفصاف.

ردت عليه صافية :

- أنا أعجبتني هذه الدشرة، وأعجبني فيها بالخصوص هؤلاء الثلاثـــة !

إنها تمثل العلو الذي يرنو إليه كل حالم !

أجابها ساخرا :

- ماذا يمثل غير العقم؟ إن العلو لا تحتاجه الحياة الأرضية... " (١)

أو من خلال هذا الحوار بينهما أيضا :

" تساءلت صافية وعيناها تتابعان عروج الدخان :

- ترى كم ينبغي لنا من وقت لاقتلاع الخرافات من أذهان الناس؟

أجابها الأحمر بسؤال غريب:

- وماذا تضعين في رؤوسهم بدل الخرافات؟

- أضع الحقيقة...

- أية حقيقة ؟

- الحقيقة العلمية التي تربط الأشياء بأسبابها وغاياتها ! ! ... " (٢)

وهكذا نرى من خلال هذا الحوار ، الذي دار بين الطالبين "الأحمر" و"صافية" ، مستوى ثقافيا مقبولا ، ينم عن تجربة علمية معينة، يريد صاحباهـــا البحث عما وراء الظاهرة الاجتماعية، من أسباب ، وغايات، ودواعي ، قصـــد اقتراح الحلول الممكنة، التي باستطاعتها إخراج الانسان الريفي من دوامــــة البدع والخرافات التي تنخر كاهله.

في حين نستشف من خلال هذا الحوار الآتي ، الذي دار بين قروييـــن من سكان الدشرة، بساطة التعبير، المسيطر عليه اللغة العامية المنقحة حتـــى

---

(١) الجازية والدراويش ص ٦٣.

(٢) الرواية ص ٦٦.

يتلاءم ذلك مع طبيعة المستوى الثقافي لكل شخصية على حدة ، كما يتلاءم والموقف الدرامي في الرواية ، يحمل ذبذبة نفسية وايحائية ، مرنة وطبيعية ، من أجل استحضار الحلقة المفقودة في الأحداث الروائية ، ورفع الحجب عن الشخصية وأحاسيسها المختلفة ، وشعورها الباطن ، وهو ما يسمى عادة "بالبوح" أو الاعتراف بطريقة تلقائية خالية من التعمد والصنعة والافتعال ، حيث يقول أحدهم مخاطبا زميله أثناء " حضرة " أقيمت في الدشرة على شرف الطلبة المتطوعين :

" لحظات توتر أحس الناس فيها أن الساعه فعلا توشك أن تحل ، مما جعل أحد الدراويش يسأل الآخر والرقص متواصل :

- قل لي ، والساعه كيفاش.
- أشراطها جاءت
- وين هي ؟
- الشمس
- واش بها ؟
- هربت من الشرق خائفة .
- من آش خايفة ؟
- خايفة من اللي اجتمعوا وفرقونا !
- إيه إيه ، حق ! قل لي ، وأشراطها الآخرين ؟
- السبعة يغبنوها الزائرين .
- حق ، وأشراطها الآخرين ؟
- الدابة تخرج من تحت السدوم ، يرجو الناس في الشيء اللي ما يبلغوهش ويتعبوا في الشيء اللي ما ينالوهش ، ويعملوا في الشيء اللي ما ياكلوهش!
- كيفاش عاملة هذه الدابة ؟
- رأسها رأس ثور ، وعينيها عينين خنزير ، وأذنها أذن فيل ، وقرنها

قرن إيل ، وعنقها عنق نعامة ، وصدرها صدر سبع ، ولونها لون نمـــر ، وخاصرتها خاصرة هر ، وذيلها ذيل كبش ، وقوايمها بعير ، بين كـــل مفصل ومفصل اثناش ذراع!

- ياويل الويل ! زيد ، وأشراطها الآخرين ؟
- الدجال الأعور ، اللي مكتوب على عينيه كافر ! وراه سبعين ألف من اليهود كل واحد منهم في يدو سيف ذهب ، وعلى راسو تاج من تيجان العرب!
- ياويل الويل ! وأشراطها الآخرين ؟
- ياجوج وما جوج ...
- ومن يرد علينا كل هذا الهموم ؟
- الله ، الحي القيوم ! ... (١) .

وهكذا نستشف من هذا الحوار التمثيلي الفني الممتع ، وهو يؤدي دوره كاملا في القصة ، بحيث يشعر القارئ بصدقه وطبيعته ، وهذا هو دور الكاتـــب الواقعي الذي لا ينقل لنا كل ما يدور على ألسنة الشخصيات في الحياة العامـــة بقدر ما يضع نصب عينيه تحقيق القيم الفنية بالدرجة الأولى ، ولن يتحقق له ذلك ، إلا إذا كان الحوار تمثيليا سريعا ، يؤدي الى تطوير الحدث وتأزمه ، والكشــف عن مواقف الشخصية من الحوادث ، بعيدا عن طرق الوعظ والارشاد .

وهذه المزاوجة بين الفصحى والعامية المنقحة هي التي أعطت للروايـــة نكهة واقعية ، وقربتها من الاستساغه الشعبية ، لأن مهمة الحوار ليست فـي أن يروي الكاتب ما حدث للأشخاص ، ولكن مهمته في أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط ، كما أن مهمته أن يلون الحوادث والمواقف باللـــون الموافق ، وأن يوضح لنا الشخصيات ، فعن طريقه ـ الحوار ـ نعرف طبائعهـا وسرائرها ، ولا نظن أن لغتنا العامية عاجزة عن تحقيق ما يمكن أن تعجز عـــن

(١) الجازية والدراويش ص ٨٨ + ٨٩ .

تقديمه اللغة الفصحى .

واذا كان "ابن هدوقة" ربط ظاهرة "تقديس الأولياء" ،بجماليات الرمز الفني الذي بنيت عليه الرواية ، ونقل لنا جانبا وفيرا من بعض الممارسات الطقوسية الجماعية التي يؤديها أهالي الدشرة ، وما تخللتها من مفاجئات، فان " الطاهر وطار " يركز في روايته "الزلزال " (١) ، على الممارسات الفردية بالدرجة الأولى ، التى كان يقوم بها بعض سكان مدينة قسطينة ، أو التى قام بها بطل الرواية "عبد المجيد بو الأرواح " ، الذي انتقل من مدينة الجزائر إلى قسنطينة ليبحث عمن بقى من أهله ، حتى يوزع عنهم أراضيه ، بعد ما وصلته أخبار تأميمها تحت عنوان " الثورة الزراعية " ، لكنه يفاجىء بأن كل من يبحث عنهم ، تحولوا مع تحول الزمن والأحداث الى أناس محترمين .

لكن تغلق أمامه الأبواب والنوافذ ، ولا يجد ملجأ يأوي إليه ، ولا أنيسا يبثه حزنه وشكواه ، إلا أضرحة الأولياء ، يتوسل اليهم ، للأخذ بيده ، وتحقيق مطالبه ، حتى إذا ما عجزوا عن ذلك ، يطلب منهم قلب أوضاع المدينة ، وشل حركتها ، عن طريق "زلزال " قوي يدمر كل شيء "وعدتك كبيرة ياسيدي راشد ، شمعة .بل ، علبة شمع ،إن أوقفت هذا المشروع ، وحافظت لي ولعباد الله الصالحين على أرضنا ، الهداية لا تنفع معهم ياسيدي راشد ، فقلوبهم ملآى بالحقد والنصح لا يفيدهم ، فرؤسهم محشوة بالغرور ، وليس هناك سوى حلين : نار فتنة تأكلهم .زلزال عظيم يأتي على الرعاع الذين يفكرون في منحهم أرضنا ؟ وعدتك كبيرة ياسيدي راشد " (٢) ، وهو الدعاء الذي يلجأ إليه عادة كل مغلوب على أمره ، حين تسد في وجهه كل الأبواب ، ولا يجد وسيلة إلا البحث عن أبسط الحلول ، وأسهل السبل ، حتى لو كان على حساب الآخرين .

(١) الطاهر وطار ـ الزلزال ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط٣ ١٩٨٠ .

(٢) الزلزال ص١٣٣ .

إن رؤية "بو الأرواح" الإقطاعية، جعلته يفقد الأمل في كل شيء قائم، وفي كل معلم من معالم التحضر القائمة في قسنطينة، مدامت مصلحته الخاصة مهددة بالسقوط، وهذه هي حالة الغريق ·الذي يتشبث بكل شيء يجده أمامه حتى لو كان غير ذي قيمة، "أحمها ياسيدي مسيد، كما كنت تحميها باستمرار، أرأف بالأبرياء الذين عليها، وبعباد الله الصالحين الذين فوقها، والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيها" [1] من أمثاله الذين عثوا في الأرض فسادا، استباحوا نساءها، وحولوا رجالها عبيدا، أما من رفض الخسة، فهو من يحق عليه غضب الأولياء، وفقتهم، "أرحها من الرعاع الذين يدنسونها بأيدانهم النجسة، وبأفعالهم المنكرة، سلط عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل ... ابدأ من هنالك من الأسفل حيث لا يزال الزحف يتواصل، ثم أصعد الى قلبها وطهره·ياسيدي مسيد ·· ولا تدعهم يخربون المدن لينطلقوا نحو البوادي سلط الخصي على رجالهم، والعقم على نسائهم، حتى ينقرض نسلهم، ولا يمكث الا النسل الصالح ..." [2].

لكن بقدر ما كان إحساسه عميقا بقرب نهاية قسنطينة ــ الشعب والقانون ــ كان إحساسه يتعاظم بقرب نهايته التراجيدية المؤكدة، كلما تحرك حركة في شارع، أو في مقهى، أو في سوق، إلا وشعر ببعد المسافة التي تربطه بالواقع المغضوب عليه، فتزداد حالته سوءا، ولا يصبح يفكر إلا في زلزال يأتي على الأخضر واليابس، "سيدي مسيد يمتص الجزء الأعلى من المدينة، وسيدي راشد يمتص الجزء الأسفل، ولن يبقى، إلا ما كان مسطرا على ورق من تاريخ، أو في اللوح المحفوظ من آثام" [3]، فيرتاح من عذابه ويجعل حدا لحالته النفسية

(١) الرواية ص٤٧ .
(٢) الرواية ص٤٧ .
(٣) الرواية ص١٢٧ .

المنهكة ، التي عمقت الهوة بينه وبين الجموع الغفيرة التي تتردد على هــــذه الأماكن ، والتي لا تدل إلا على مرحلة من الشلل الحقيقي الذي ينتظـــره ، كشخص وكطبقة بكاملها .

إن موقف "بو الأرواح " من ظاهرة "تقديس الأولياء " واضح ، لكنـــه متغير ، غير ثابت ، يتغير مع تغير الزمن والأحداث ، ويتلون بتلون المواقـــف والمصالح الخاصة ، التي تفرضها الظروف ، فاذا كانت مصلحته في محاربتهـــا ، فانه لن يتوان لحظة في ذلك ، والعكس أيضا صحيح " تمتم الشيخ عبد المجيد بو الأرواح أمام باب قصير مطلي بالأخضر الداكن ... جئت تصلي ركعتين فـــي ضريح سيدي راشد . ومتى كنت أومن بالأضرحة والمقامات؟ لقد حاربتها إلـــى جانب الشيخ ابن باديس ، ودعوت الناس إلى نبذها . إنها عبادة قبور ، بدعـــة أبدعها العوام " [1] لكن الأمس غير اليوم ، واليوم غير الغد في نظره ، كل زمن لـــه موقفه الخاص به ، فهي كأية إيديولوجية ، تتغير وفق تغير المصلحة الذاتية .

وهو أن نبذها في الماضي علانية — وإن لم يتخل عنها نهائيا — فلحاجة ما في نفسه ، إنه في الزمن الحاضر من أشد المدافعين عن شرعية وجودهـــا ، "لم تكن تتفق حتى ابن باديس ، كنت ولا تزال ، ترى أن كل ما يربط العامـــة بالله ، جائزا شرعا ، حتى لو كان عبادة الأوثان ، لم تجاهر برأيك ، ولكنك كنـــت شديد الإيمان به " [2] ، لأنها جزء من الماضي الذي يحلم به ، وهو غير مستعـــد حاليا لابداء رأيه في مثل هذه الأمور ، لأن غايته القصوى أن يتعطل مشـــروع "الثورة الزراعية " ، مهما كانت الوسيلة ، لأن إعادة النظر في العادات ، والتقاليد والخرافات والبدع معناه إعادة النظر في كل شيء في الحياة وقوانينها ، فـــي العلاقات بين الناس ، في ما ترسب في أذهان الكل ، وما هذا بالدين في شيء

(١) الزلزال ص ١٢٩ .

(٢) الرواية ص ١٣٠ .

لأن الدين في رأيه لا يتجزأ ، وكل ما يربط العامة بالله وبالماضي دين .

إن البعد الجمالي لمفهوم "الزلزال" الذي ينتظره "بو الأرواح" لا يقف عند الحدود المعروفة ، لكنه " يعني سقوط زمام المبادرة من أيدي طبقة ، إلى طبقة أخرى ، ولا يعني سقوط أجهزة الدولة القائمة ، ولكن انقلابا جذريا وعودة إلى عصور الاقطاع والظلام " (١) حيث تنمحي كل العلاقات الجديدة ، المناقضة لأهدافه ، وتزول الأفكار الاشتراكية ، التي وقفت حائلا بينه ، وبين تنفيذ مخططاته الجهنمية ، "وعدتك كبيرة ياسيدي راشد .فعجل ،عجل خير البر عاجله .نار فتنة آكلة ، أو زلزال مهول .اقض على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة والنقابيين ، أعد بعث أمة جديدة ، ليس فيها سوى نحن ، السادة ، والأشراف" (٢) فيتشكل الحلم الزائف ، المبني على خلفيات هشة ، وتتحول المعتقدات إلى شكل مرتكزات تخدم المصالح الخاصة فقط .

وليس معنى ذلك أن الاقطاع بصورة عامة يتعامل بشكل غبي ، بل على العكس من ذلك ، فهو إذا ما شعر بأن مصالحه في خطر ، فانه سيلجأ إلى أكثر الوسائل دناءة وحقارة ، حتى لو كانت تتعارض مع مصالح الآخرين ، "فبو الأرواح" يدرك ولو بشكل فيه بعض من اليأس ، أن قدرة الأولياء لن تستطيع تغيير الواقع الذي سطرته الثورة الوطنية ، إلا أنه يستعمل كل الأوراق المربحة ، وآخر ورقة لديه ، هي الدعاء والتضرع لأولياء الله الصالحين ، قصد عرقلة المسيرة .

أما الهدف الثاني من زيارته لأضرحة الأولياء ، وهو "ظاهرة العقم" التي صور فيها " الطاهر وطار " ردود فعل الشخصية ، وتصرفاتها اللاأخلاقية ، وما عدم إنجاب "بو الأرواح" للأطفال إلا دليلا على عقم طبقة بكاملها ، العقم

(١) واسيني الأعرج ـ "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ـ ص٥٤٧ .

(٢) الزلزال ص١٣٦ .

الفكري والمعنوي ، مما جعله يسعى جاهدا ، للحصول على أبناء ، وطلبا للبنين ، حتى لو كانوا من غير صلبه ، "أعد سيدي راشد كل سنة بعلبة شمع مقابل حمل تحصل عليه من حيث شاءت" [١] فأية خيبة أمل تلازمه ، وأي شعور بالنقص يلاحقه ، نستطيع اكتشافه من مرض هذه الشخصية ، مما جعله يشكل ظاهرة مرضية خطيرة "أنا أريد أن يمنحني الأطفال ، كل بكر اقتضها تلد في الحين توأمين ، ما ذلك بعزيز على الله" [٢] مما زاد في هامشيته ، واندثاره .

ونجد انتشار هذه الظاهرة بين الأوساط الشعبية بكثرة ، حيث يتردد العامة من الناس ــ خاصة النساء في الأرياف ــ على أضرحة الأولياء طلبا في الانجاب ، فيقدمون القرابين هبة وتوددا في حالة قضاء الحاجات ، وكثيرا ما ارتبطت هذه الظاهرة بممارسات طقوسية غريبة ، نشتم منها رائحة الوثنية ، والبدائية المتخلفة .

وقد اعتمد "الطاهر وطار" في إبراز ظاهرة "تقديس الأولياء" عند "بو الأرواح" على أسلوب فني رائع ، ينبع أساسا من جمالية الوصف الخارجي الظاهري ، قصد إعطاء القارئ صورة صادقة وواقعية عن الاطار الذي تتحرك بداخله الشخصية ، وقد يصل في كثير من الأحيان ، إلى أن "يحل محل السرد" [٣] حيث يتشكل من خلال ترابط الأفكار والجزئيات الموضوع العام للرواية ، مثل هذا الوصف لزاوية "سيدي راشد" حيث يقول : "اقتحم الباب الأخضر : حوش كبير مفروش بالأسمنت على يسار الداخل ، المسجد ، يليه باب يبدو أنه يفضي إلى سكن ، ثم باب آخر ، واضح أنه لسكن ، ثم سكن ، تجلس عند بابه عجوز تان ... لفت انتباهه صورة رأس الغول على حصانه ، وسيف السيد علي يشقهما ويقطعهما

(١) الرواية ص ١٣٤ .

(٢) الرواية ص ١٢٥ .

(٣) نهاد التركلي ــ "الرواية الفرنسية الجديدة" ــ الجزء الثاني ــ ص ١٢٧ .

إلى جزئين ... المسجد صغير جدا ، حوالي عشرة أمتار مربعة ، المنبر المتواضع على اليسار ، الضريح على اليمين ، الزرابي الاصطناعية تغطي السقف والجدران والأرضية ، ثريات نحاس ، وحيدة النور ، ملصقة هنا وهناك دون أن تتصل بالكهرباء ، أو يتم حتى التفكير في ذلك على ما يبدو ، بعض شمعات قرب الضريح المغطى بخرقة خضراء بالية " [1] الذي يزيد من توضيح طبيعة الجو السائد في الرواية .

لأن الوصف في الواقع جزء من الحدث نفسه ، ومثله مثل أي نسيج آخر في الرواية ، ليس للزينة ، بل وسيلة تؤدي غرضا معينا في بناء الحدث العام .

كما اعتمد على المونولوج الداخلي ، والارتداد إلى الخلف ، من أجل بلورة الصراع بين الشخصية وبين ما فيها من جهة ، وبينها وبين الواقع المعاش من جهة أخرى ، الذي أدى به إلى الانهيار والاندثار ، فالتأكل حلقة متواصلة ، تمتد جذورها من الماضي ، عبر تطور سريع إلى الحاضر الغامض ، وخلال المسافة الواصلة بينهما ، ضياع نفسي ، وارهاق بدني ، ازدادت تقاطيع جسمه ذوبانا ، مع تعرجات مدينة قسنطينة ، وتناقضاتها المختلفة .

واذا كان موقف بطل "الزلزال" واضحا من الظاهرة الشعبية ، فان بطل رواية " طيور في الظهيرة " [1] للكاتب الروائي "مرزاق بقطاش" جليا أيضا غير أن واقع الأحداث الروائية ، يختلف عن "الزلزال" حيث تنطلق "طيور في الظهيرة" من واقع الثورة التحريرية ، في حي " باب الوادي" بمدينة الجزائر العاصمة ، لتقدم صورة صادقة عن المعاناة ، التي كان يعانيها سكان هذا الحي الشعبي – الذي مازال إلى يومنا هذا يحتفظ بطابعه الشعبي ، الذي لا يمثل إلا صورة مصغرة للمجتمع الشعبي الجزائري – في سبيل الحصول على لقمة

(١) الرواية ص ١٣١ + ١٣٢ .

(٢) مرزاق بقطاش – "طيور في الظهيرة" – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٨١ .

العيش ، زادته الممارسات القمعية الاستعمارية عفونة ، فانتشرت الأمراض والأوبئة والجهل والأمية ، وتفشت الأمراض الاجتماعية ، وازدادت حالة الفئات المسحوقة سوءا ، وتدهورا ، فعششت الخرافات والبدع في أذهان الناس ، وأصبحت الملجأ الوحيد للسلوى والنسيان ، والمأوى المفضل للهروب من متاعب الحياة المؤلمة يقصده كل عاطل عن مواجهة الواقع.

أما في الوجه اا بل تظهر شخصية الطفل "مراد" المحورية ، التي أسند إليها اللكاتب دور كشف تناقضات الواقع ، وفهم أبعاد الرواية الفكرية والجمالية حيث ترمز إلى الطهارة ، والنقاوة ، وصفاء السريرة ، وترمز بطريقة غير مباشرة إلى الثورة التحريرية وهي في بداية الطريق ، ومرحلة النضج ، من خلال عملية البحث عن الحقيقة ، بين الثالوث المقدس ، الحي ، البحر ، الغابة ، الحي الذي لا يعني سوى الأم والأهل والوطن ، والبحر ، الذي يعني العمق والمغامرة والثورة بشكل عام ، والغابة للاحتماء بها ، والهروب إليها ساعة يحس بالخطر ، أو الهروب إلى الأصل ، والرجوع إلى المنبع ، في شكل فني متكامل ، يتخذ التطور المرحلي في عمليتي النضج الفكري والثوري وسيلة لابراز قدرة البطل على النمو الطبيعي ، العادي.

وتبدأ أولى معالم رفض الواقع عند "مراد" عندما رفض التمدرس في المدرسة الفرنسية "إنه لا يمكن الرضوخ لا للمدير ، ولا للمعلمين والمعلمات" [(١)] وكأن نتيجة عناده وتصلبه لآرائه ، أن صفعته معلمه اللغة الفرنسية اليهودية الجنسية ، حتى سال الدم من أنفه ، وهذا الموقف الرافض لتعلم اللغة الفرنسية ، يحمل أكثر من دلالة ، فهو إن لم يكن يعني رفض الحضارة الغربية المتفسخة ، التي بنيت على رفاة الشهداء ، فانه يعني رفض الوجه الاستعماري بكل ما تحمله عبارة

---

(١) الزلزال ص٦٦.

عبارة " إنني لا أحب الفرنسية " [1] كرد فعل واحتجاج ، على التجـــاوزات الاستعمارية ، التي تعمل على مسخ الهوية الوطنية ، والابقاء في المقابل علـــى المقابل على الوضع الكولونيالي .

وموقفه هنا ليس موقفا عدائيا ضد اللغة الفرنسية كلغة ، تحمل في طياتها عبارات وجمل وتراكيب إلا يستسيغها اللسان العربي ، بقدر ما هو الايديولوجية الرأسمالية ، التي زرعت بين كلمات وتراكيب هذه اللغة ، فاللغة أينما كان نوعهـا ليس لها معنى ، إذ لم تكن محملة بفكر ما .

ومع دخول "مراد " مدرسة "جمعية العلماء المسلمين " ازداد تفتحه علـى العالم المحيط به ، ولن يكون حكمه على ما يشاهد يوميا ، إلا صورة لما تعلمــه في المدرسة الاصلاحية ، أو عند شيخ الجامع ، الذي كان يتردد عليه أثنـــاء العطل المدرسية ، فجاءت مواقفه اتجاه ظاهرة " تقديس الأولياء " نابعة مـــن الروح الاسلامية الصحيحة ، التي تعلمها في المدرستين ، امتزجت مع الـــروح الوطنية ، التي غذتها المبادئ السامية للثورة ، من التأكيد على المحافظة علـى الدين الاسلامي وتمجيده ، واللغة العربية ، باعتبارها اللغة الرسمية للشعـــب الجزائري ، والتاريخ الوطني ، الذي ينبع هو الآخر من الرافد الاكبر ، مـــن التاريخ العربي الاسلامي ، فكانت هذه العناصر مجتمعة ، الفلسفة الأولى التـي كونت الجانب الايجابي المضيء في عملية الثورة عند "مراد " ورفض كل ما هـــو قائم .

ومن خلال تداخل الأزمنة ـ الماضي والحاضر ـ استطاع الكاتـــــب أن يقيم العلاقة الجدلية القائمة بين "مراد " والدين من جهة ، وبينه وبين المد الثوري من جهة أخرى ، وهي التي كانت تنمو نحو قمة الوعي الفردي والجماعـي ،

(١) الزلزال ص٦٧ .

ويجعل من تفتح البطل ما يحيط به ، وسيلة لتأكيد ما تعلمه من قبل أن يدخل المدرسة على يد شيخه .

من هنا تشكلت الخلفية الدينية الأخلاقية ، التي ستكون سلاحه مستقبلا فكان لا يتورع أن يبدي سخطه ، عندما يرى ما يخالف دروس الوعظ التي تلقاها " خاصة من العجائز والنسوة اللائي كن يتوجهن إلى مقبرة سيدي عبد الرحمن للتبرك " [1] وهي إن كانت تعبر عن رأي صريح ، وموقف واضح من الكاتب اتجاه قضية "تقديس الأولياء" فانها تعبر أيضا عن الواقع الضبابي الذي تعيشه الفئات الشعبية في المجتمع . وتؤكد صور المسخ ، التي كرست لها القوى الاستعمارية في الجزائر كل الوسائل من أجل إبعاد المواطنين عن دينهم .

وبين هذا وذاك ، تنضج معالم التعلق الشديد بالدين عند "مراد" ، ليس كوسيلة لتصحيح المسار الخاطئ لهذه الفئة من المجتمع ، ولكن كموقف يتبناه طفل لا يتعدى عمره الرابعة عشر ، فيشكل بالنسبة إليه رادعا خفيا ، ومنبها لا شعوريا ، يوقظ فيه من حين لآخر الاحساس بالتعلق بما تعلمه عن شيخه ، فالدين معه أينما حل ، وحيثما كان ، من هنا جاء البناء الفني للطفل يتماشى وتكوينه الأولي ، مرتكزا على ما قد يقدمه الفعل "تذكر" أو يتذكر" من ترسبات فكرية ومعرفية وهو إلى حد ما مقبول فنيا ، لأنه يتناسب وسنه ، وقدرته الذكائية .

وهذا لا يعني سذاجة البطل كما لاحظ ذلك الدكتور محمد مصايف [2] بقدر ما يعني وسيلة فنية ، انتهجها الكاتب لتوضيح نوعية التكوين الفكري للبطل وطبيعة نشأته الدينية ، الشعبية ، وما تعلمه على يد شيخه قبل أن يدخل مدرسة الإصلاح أو المدرسة الفرنسية ، وما لم تستطع المدرسة اليهودية تعليمه له .

---

(١) الزلزال ص ٦٤

(٢) محمد مصايف ـ "الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام" ـ ص ٢٣٠ .

كما أنه يعني أيضا أسلوبا فنيا اتخذه الكاتب لنقل الصراع إلى المقبـرة ، عن طريق امتزاج الأزمنه وتداخلها ، وبما قد يقدمه من رؤية جديدة .

ففي الماضي القريب، كان "مراد" يشمئز من رؤية العجائز والنسـوة وهن يطفن بالضريح ، فيحكم عليهن بما تعلمه عن شيخه "إنه يتذكر جيدا كيف أن واحدا من رفاقه دخل إلى حيث يوجد الضريح وسطا على القطع النقديـة التي كانت منتشرة ، وكان ذلك اليوم مشهودا ، فقد زعم بعض التلاميذ بـأن السارق سوف ينال عقابه ، وصدق مراد الحكاية ، لكنه أيقن آخر الأمر بـأن المسألة ليست سوى خرافة بعد أن رأى زميله الذي سطا على القطع النقدية يتمتع بشراء الحلويات، ويذهب إلى السينما "[1] لكنه يتحول مع التحول الطبيعـي ، الذي يفرضه الوضع المميز ، ويدرك معنى الظاهرة ، رغم أن نظرته إلى الموضـوع تبقى على حالها لن تتغير ، لأنها تنبع من عمق فكري ، خطت حروفه تسربـات مدرسة الاصلاح ، لكن الشيء المغير ، هو الحاجة التي تفرضها الغايـات والأهداف ، إنه المنطق الجديد الذي أصبح يفرض نفسه على الأحداث.

أما في الزمن الحاضر ـ الزمن الروائي ـ فان المقبرة أصبحت ذات دور آخر ، لم تعد مجرد طلاسم ، بل بامكانها أن تقدم خدمة أخرى غير التـي عهدها عنها ، فلماذا لا تكون مخبأ لأمثاله في حالات المطاردة التعسفيـة التي يتعرض لها من قبل عساكر الاحتلال ، "لعل الولي المدفون داخل القبـة أن يحمي الأطفال في هذا اليوم العصيب"[2] أو تكون وكرا للتجمعات الشعبيـة في المواسم الدينية ، أو قد تكون مكانا للتحريض على الجهاد ، وقد تكون أكثـر من هذا وذاك.

---

(١) الزلزال ص٧٢ .
(٢) الرواية ص٧٢ .

المهم أن دور المقابر والأضرحة والأولياء ، أصبح ذا قيمة في حيـــاة "مراد " فكما أنها تعمل على انتشار البدع والخرافات، فانها أيضا توظــف لأغراض أخرى إيجابية ، وهذا هو دور التراث الشعبي عموما ، فاما أن تستغلــه فئة لصالحها ، فتخدم به مصالحها الخاصة ، أو يتخذ كسلاح لشحذ الهمـــم ، تتخذه القوى التقدمية مطية لتحرير الشعوب.

ومع تطور وعي "مراد " نمت التجربة الذاتية ، التي لا ينفصل جوهرهــا عن التجربة النضالية الكلية ، فيدخل يوما المقبرة ، واذا به يفاجئ بجموع غفيــرة من النساء والأطفال والرجال يشكلون داخلها مجموعات هنا وهناك ، "وكان يقوم في كل جماعة خطيب يقف على مكان عال ، قد يكون قبرا في بعض الأحيان ، ليمضي في خطاب حماسي حار ، وأحس مراد بالدم يندفع اندفاعا في عروقه . إذن . هــذا هو تفسير اللغز الذي أمضه صباح اليوم ! هذا التجمع لا يمكن أن يكون إلا مـــن تنظيم المجاهدين ! وسرعان ما تأكد من صحة زعمه ، فلقد سمع أحد الخطبـــاء يتحدث عن الجهاد ، ويوصي النساء والرجال بتشديد الكفاح ضد الاستعمار" (١) .

لتتحول المقبرة شأنها شأن أي حيز مكاني آخر ، إلى مكان للاجتماعـات ، فبقدر ما كانت الغابة مكانا للاحتماء ، يلجأ إليها "مراد " والثوار ، فان المقبـــرة هي الأخرى تشكل مكانا للاحتماء ، وعليه ، فاذا كانت قضية "تقديس الأوليـاء " من بين المسائل التي يهتم بها "مرزاق بقطاش" على وجه الخصوص ، فانهـــا ارتبطت جدليا بمفهوم الثورة ، الثورة على جبهتين ، محاربتها باعتبارها مـــن مخلفات العصور البدائية ، وتصنيفها ضمن قائمة البدع والخرافات ، ثم دورهـــا كأداة فاعلة في الأحداث ، واحتضانها للثورة المسلحة .

إن عملية البناء الفني التى صاحبت تطور الوعي الاجتماعي عند "مـراد "

---

(١) الرواية ص١٠٩

لم تكن مفرغة من أصولها الفكرية ، ومجردة منها ، إذ لا يمكن النظر إلى محتواها إلا بالرجوع إلى الأفعال المتعددة التي قام بها البطل ، الذي نعتبره ظاهـرة في حد ذاته ، لأن تصرفاته التي تلت عملية دخول المقبرة تحمل خصوصيات الواقع المجردة ، جعلته يندمغ في اللعبة بكل حماسه اندمجت فيها إحساساتـه بالدلالات العميقة التي يناضل من أجلها هؤلاء الأشخاص.

من هنا كانت الحقيقة الابداعية حاضرة ، في إعطاء الشكل الروائـي طابعا خاصا ، رغم أننا ندرك مسبقا أن المضمون الروائي ، هو الذي يفرز شكـل الرواية ، فجاءت قضية "تقديس الأولياء" على شكل أداة فنية ناجحة ، ساعـدت في تجسيد نوع من الحركة داخل المقبرة ، رغم أنها ترمز في الظاهر إلى العـدم والكون والصمت والخشوع ، أي بعبارة أخرى كل ما يمت إلى الفناء بشكل أو بآخـر ومن هذه الثنائية الفنية ، أضفت المقبرة على أفعال البطل نوعا من الدراميـة ، وتجعل من حياة المترددين عليها البائسة ، شكلا للصراع الحاد ، الذي يبعـث على التفاؤل ، والذي يحتم الوقوف بشأنه موقفا جادا ، وهذا هو هدف الرواية .

وهذا ما يعطي للرواية مصداقيتها الفنية على فهم العملية التاريخيـة بكل جوانبها ، وفهم تحركات البطل ، الذي يعبر عن موقف مجتمع بكاملـه ، انصهر فيه ، تأثر به وأثر فيه ، لأن " التأثير الاجتماعي للفرد لا يتحقق إلا فـي المجتمع ... فقيمة الفرد تتحدد إلى حد كبير بنظرة المجتمع إلى الفرد "[١] ، فلا شك أن الصدق الفني الذي صاحب تصوير الواقع الشعبي الجزائري ، هو وحده الذي يجعل من الرواية القوة الخفية الحاسمة لحقبة تاريخية بأكملها ، لأن الرواية حين تحاول الانتقال الى مناقشة الفكر المجرد ، فانها تتجه إلى إعادة صياغـة للواقع ، بكل قيمه وصراعاته ، وهي كشبكة علاقات مشابهة لشبكة العلاقات الاجتماعية

---

(١) أحمد ابراهيم الهواري ــ " البطل المعاصر فى الرواية المصرية " ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٧٩ ــ ص١٠

تعمل غلى تفسير هذه العلاقات، تفسيرا صادقا .

والصدق هنا ليس أخلاقيا فحسب، لكنه موضوعي الدلالة أيضا ، إنــــه يعني الدقة ، والتناسق ، والمثالية اللازمة في نسج شبكة العلاقات ، حتى تتواشج جدليا والروح الشعبية الأصيلة ، وهذا هو مستقبل الرواية العربية عمومـــا ، والجزائرية على وجه الخصوص.

ونستطيع القول بأن الرواية الجزائرية باعتبارها الأداة التي تعبـــر عن الواقع ، اقتربت بشكل فني جيد ، من ملامسة الواقع الجزائري ، وتصويـــر الظاهرة الشعبية تصويرا صادقا رغم اختلاف رؤية كل واحد من الكتاب،وطريقـــة معالجتهم لها إلا أنهم يعبرون كلهم عن تطلعات المواطن الشعبي لمستقبـــل زاهر ، تنمحي فيه الفوارق الاجتماعية ، وتسوده العدالة ، والمساواة ، والأمـــن ، انطلاقا من الواقع الشعبي ، وتراثه الزاخر .

رغم وجود بعض الهفوات التي مازالت الرواية الجزائرية عموما ، تتخبـــط فيها ، خاصة المبالغات الزائدة في رسم الواقع ، وانتماءات شخصياته ، حيـــث ينعدم التوازن بين ما هو قائم ، وبين ما يمكن تصويره ، إذ كثيرا ما وجدنـــا تحيز الكتاب الى فكرة ما على حساب أخرى ، أو فلسفة ما دون غيرها ، حيـــث تظهر تصرفات الشخصيات في بعض الحالات أحادية الجانب ، تسير وفق رؤيـــة واحدة لا تحيد عنها أبدا ، مما يسيء إلى وظيفة الرواية ، الاجتماعيةوالتاريخيـــة والفنية ، لأنها ــ الرواية ــ ليست شكلا فقط ، كما أنها ليست مضمونا أيضـــا فقط ، إنما هي كيان متكامـــل ، متكون منهما معا ، دون أن يسيء الأول إلـــى الثاني ، أو العكس أيضا .

جـ ـ الرقي والتعاويذ :

وقد ارتبطت ظاهرة "تقديس الأولياء" في الفكر الشعبي ، بظاهرة أخرى لا تقل خطورة وأهمية عنها ، نظرا للعلاقة الوطيدة بينهما ، ونعني بها "الرقي والتعاويذ" التي تنتشر بكثرة في الأوساط الشعبية ، أو ربما إن لم نبالغ لقلنا حتى في الأوساط المثقفة ، ولعل العلاقة القائمة بين الفكرة الدينية الشعبية الخاصة ، والممارسات العملية التي تؤديها العامة ، ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى .

وتعتبر هذه الظاهرة قديمة في الفكر الانساني عامة ، والعربي على وجه الخصوص ، فقد عرف الجاهليون ـ كما تدلنا على ذلك المصادر القديمة ـ ثلاثة أنواع من العلاج : العلاج عن طريق الرقي والتعاويذ والتداوي بالأعشاب والنباتات ، ثم العلاج بالكي والحجامة وبتر العضو المريض ، غير أن التداوي عن طريق " الرقي والتعاويذ " ، كان أكثر هذه الأنواع انتشارا وتداولا بين الناس اعتقادا في ذلك أنه بامكان الانسان اخضاع القوى الخفية من الجن لسيطرته [1] ، حيث لا ينفع معها علاج ، إلا إذا استخدمت ضدها الرقي .

(١) إن الاختلاف واضح بين صورتي الجن في القرآن وفي المعتقد الشعبي ، فاذا كان القرآن لخص سماتهم وطبائعهم ، بأنهم خلقوا من مارج من نار ، وأنهم يأكلون ويشربون ، ويتناسلون ، ويموتون ، ويحاسبون ، واليهم أرسل الانبياء كما أرسلوا إلى البشر ، فان المعتقد الشعبي يجعل لهم من القوة الفائقة ما تفوق قوة البشر ، حيث يصبح الانسان أدنى درجة ، وأقل سلطانا في نظرهم ، وهو الذي كرمه الله وأمر الملائكة أن يسجدوا له فسجدوا إلا ابليس أبى واستكبر ، فصوره العامة على أنه أضعف مخلوقات الله ، كما يضفي على شخوص الجن بعض الصفات في الملبس والمأكل والهيأة والسلوك ، فمنهم الكافر ، ومنهم المسلم ، فالكافر أشد عداوة من غيره ، ويصعب إبعاده ، إلا إذا كان القربان ذا أهمية كبيرة ، كأن يكون ثورا أو جملا أو شاه مثلا ، في حين نجد الجن المسلم سهل المنال ، وقربانه لا يتعدى في الأعم دجاجة يسال دمها على شرف حضرته ، ويعتقد العامة أيضا أن الجن وحده الذي يختار قربانه ، وما على الساحر أو "الطالب" كما يسمى عندنا ، إلا أن يفاوضه ليأخذ عليه تعهدا بالخروج من جسم المريض وعدم التعرض اليه ثانية .

من هنا وظف الانسان القديم معارفه لتحقيق الشفاء ، لمن يعتقد أنــه أصيب بلطمة جن ، إذ لا تكف هذه القوى الخفية العملاقة عن الايذاء ، إلا إذا استخدمت ضدها الرقى والتمائم ، ومعنى ذلك أن العلاج لن يكون إلا عـن طريق قوى غيبية وثيقة بالعبادة من جهة ، وبعالم الأرواح من جهة أخرى ، وليس أمام المريض الا تأدية أعمال هي أقرب إلى التوسل لتلك الأرواح والقوى الخفية حتى تصرف عنه غضبها .

وقد انتقلت هذه التصورات إلى انسان العصر الحديث ، عن طريــق موجة التخلف ، التي صاحبها انتشار الأمية والجهل ، وبدل أن يتمسـك الانسان باشراقات العلم والمعرفة ، التجأ إلى تحكيم البدع والخرافات ، التـي دعمها الفكر الاستعماري حتى يبقي على حالة الضياع ، التي يتخبط فيهـا الضعفاء ، ويتسنى له بسط نفوذه بكل حرية ، وطبعا لن يتأتى له ذلك ، إلا إذا باعد بين المسلم ودينه ، ويدخله في عالم الغيبيات وتشعباته ، بارجـاع كـل ما شذ عن التجربة العلمية إلى خارج الطبيعة ، وليس أقرب إلى الفكر المتحجر من وجود كائنات عليا تتحكم في مصائر الناس ، وقد انتقل مفهومها حتى إلـى بعض الحيوانات التي يستخدمها الفلاحون في حياتهم العملية فالخيـول والماشية والدواجن ، لها نصيبها هي الأخرى من الرقي والتعاويذ ، وبنفـس التمائم التي تستخدم للانسان ، حيث ترد عنها الحسد ، وتدفع عنها الشـرور والأمراض .

من هذا المنطلق ، تتحدد العلاقة بين الانسان والقوى الخفيـة على أساس ميثاق ، يكون فيها الجن السيد والانسان المسود ، هذه السيـادة التي تقتضي تقديم قرابين وذبائح ، مستمدة أساسا من الخوف المستمر عـن المستور والخفي ، كما تقتضي قواعد سلوكية معينة ، يتبعها الانسان المريـض ، كما تتضمن أصولا معينة ، يلتزم بها في مثل هذه الحالات ، لذلك اشتهر عنـد

العامه، بعض السحرة والكهان، ممن لهم باع طويل في السيطرة علـى الأرواح والجان، حتى يخيل للشخص العادي أن منزلة هؤلاء تضاهي في سموها منزلة الحكام أو أكثر.

والوسيلة التي ينتهجها واضحة في كل الحالات، حيث يعتمد أسلـــوب المشافهة، أي الكلام فالرمز والتقويم، وهي بمثابة عبارات منطوقة يتلفـظ بهـــا تضرعا وتوسلا لابعاد الأذى، من هنا كان الكلام ذا فعالية في الفكر الغيبي، "وعند البدائيين القول معناه الارادة، والارادة معناها الفعل أو الحقيقة"(١)، لذلك شاع بين الناس أن الرقي والتعاويذ تجبر القوى الخفية على طاعـــــة الانسان، وأنه بيده قوة تجعله يقول للشيء كن فيكون.

إن قوة الاعتقاد بالجان والأرواح واضحة في الفكر الشعبي، وجليـــة، لا يستطيع أحد إغفالها، أو التنكر لها، ويلاحظ المواطن العربي حاليـــا انتشار الظاهرة بشكل يبعث على القلق، ويدفع إلى الوقوف بحزم ضد هـــذه الممارسات، التي لا تمت إلى الدين الاسلامي الحنيف بصلة، ونحن في عصـــر العلوم والتكنولوجية، وتطور الطب والاكتشافات، والتصدي لها بقوة، من أجـل بعث ثقافة شعبية عربية اسلامية صحيحة، واخراج كل ما هو غريب عنها.

وان كان الفكر الشعبي القاصر عن إدراك الفوارق الدقيقة التي تربـــط العملية بجذورها الوثنية، يرى أن مثل هذه الممارسات لا تتعارض مع فكـــرة التوحيد، التي ينص عليها الشرع الاسلامي، مادام القصد واضحا فيها، يحتاج اكثر ما يحتاج إلى واسطة بين الداء ومتسببه، ولن يكون عسيرا على "الطالب" أن يقوم بها، شأنه في ذلك شأن الطبيب، الذي يتعامل مع مرضاه.

(١) فاطمة حسين المصري– "الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري)" – ص١٦٣.

والمتتبع لأشكال الممارسات العلاجية المختلفة التي تؤديها العامة ، يتأكد من سيطرة الجانب الخرافي الوثني فيها ، وشأنها شأن الطقوس الأخرى المتعلقة بزيارة الأولياء وقبور الموتى ، فانها لا تمت إلى الاسلام ونصوصه التشريعية بصلة ، إنما هي حديثة العهد بالفكر الاسلامي ، بل ازدهرت أساسا في العصور المتأخرة ، من خلال التأييد الشعبي لها ، حين تخلفت المجتمعات الاسلامية عن مواكبة تطور العلم ، والاكتشافات الطبية ، فاستسلمت للخرافة وأعطت الفكر الاسطوري دورا هاما في تنظيم شؤونها ، وصنع حاضرها ومستقبلها ، واكسبته طابعا من الشرعية الدينية الأخلاقية ، وأضفت على إطائها الشعبيين جانبا من القداسة والتعظيم ، لتختلط الحقيقة بالوهم ، والواقع بالخيال ، وتصبح التمائم من العادات الشعبية المنتشرة بكثرة في الأوساط الشعبية

وقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تسجل جانبا هاما من هذه الممارسات سواء فيما يتعلق بسلوكات الساحر الطبيب أو بتصرفات المريض ، وتعبر بصدق عما يعتقده عامة الناس ، وقد اختلفت رؤية كل كاتب ، حسب نوعية معالجته للظاهرة ، وطبيعة الأحداث التي تحرك الصراع ، وكذا طبيعة الشخصية التي تؤدي الفعل الدرامي داخل الصراع ، وكذا زاوية الرؤية الفكرية التي يتبناها كل كاتب ، وان لاحظ الباحث في هذا المجال شبه اتفاق تام بين معظم الروائيين ، حول فكرة الممارسة نفسها ، سواء في الريف أو المدينة ، بين صنف الرجال والنساء على السواء ، مما يؤكد مدة أخرى تأثر الروائي الجزائري بتراثه الشعبي ، وارتباطه به ، ارتباطا وثيقا حتى وان كان على شكل قضايا وعناصر متفرقة ، وتسللت من هنا أو هناك .

ويتعرض الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" شأنه شأن بقية الكتاب إلى مناقشة الظاهرة من وجهتها الاعتقادية في رواية "ريح الجنوب" ويوظفها لتوضيح الاطار العام الذي تجري فيه الأحداث ، ولتضفي على طبائع

الشخصيات مسحة شعبية ، تزيد من جمالية البناء الفني للرواية ، وتصبغه بلون محلي خاص، لأن " ابن القاضي " شأنه شأن بقية السكان ، يؤمن إيمانا مطلقا بفكرة وجود الجن ، وأنهم باستطاعتهم إيذاء البشر ، ويؤمن أيضا أنه مهما كانت خطورتهم كبيرة ، فان إمكانية التغلب عليهم أيضا كبيرة .

من هذا الأساس الاعتقادي ، فهو لا يتوانى لحظة في إحضار "الشيخ حمودة" لابنته "نفيسة" ، التي يعتقد أنها تعرضت للطمة جن ، بعد ما أغمي عليها من وقع الكارثة التي حلت عليها ، وهي ترى أباها يقذف بها في أحضان زوج لا تريده ، وحتى فكر الأم ، "خيرة" لا يخرج عن هذا الاطار الخرافي ، معتقدة اعتقادا راسخا أن " الشيخ حمودة يكتب جيدا قل من لا يجد الشفاء على يديه " (١) .انطلاقا من نفس الفكرة الشعبية المتداولة بين الناس، وأن قدرة "الشيخ حمودة" على طرد الشيطان عظيمة ، فاذا ما أراد أن يقول للشيء كن فيكون ، فتتزاوج الأفكار ، لتعطي في النهاية جوا شعبيا ممتعا .

ونرى أن تصرفا كهذا من "ابن القاضي" وزوجته ، لم يأت جزافا ، بل تعمده الكاتب، وقصده قصدا ، حتى يجعل من "ابن القاضي" الاقطاعي ، مجرد شخص يعيش على الهامش ، رغم توفر المال والجاه والسلطة عنده ، إلا أن تفكيره يظل قاصرا عن التجاوب مع العالم الخارجي ، ويظل مهما ازدادت ثروته ، إنسانا جاهلا ، لا يختلف كثيرا عن الراعي "رابح" وأمثاله المحرومين ، حيث تعشش الخرافات في أذهانهم ، فعوض أن يستغل ماله في إحضار طبيب لابنته يلجأ إلى الشيخ حمودة .

إن التأكيد على شعبية "ابن القاضي" وتخلفه ، لم يكونا الهدف الوحيد المباشر في الرواية ، بل يتعداه إلى اكثر من ذلك ، إلى إبراز الجانب السلبي

---

(١) " ريح الجنوب" ص ٢١٠ .

فيه ، فمن أجل مصلحته الخاصة ، سيدفع بكل ما يملك ، المهم أن تعاني ابنته لتزف إلى "مالك" ، "المهم بالنسبة إلينا هو شفاء الفتاة ليس إلا" [١] ولن يهمه شيء ، مادامت الغاية تستدعي ذلك.

وحتى "نفيسة" رمز الفتاة المتعلمة ، تنساق مع التيار ، ولا تستطيع فعل أي شيء ، لا تستطيع رفض ما يخططه لها أبوها ، ورفض ما رسخ في ذهنه من بدع وخرافات ، رغم أنها تدرك جيدا طبيعة هذه الممارسات ونتائجها إلا أنها لا تقدر على المواجهة ، وهذا هو الخلل الذي يميز بناء نفسية البطلة ، فثقافتها النخبوية لم تستطع الوقوف بحزم ضد التيار ، ولم تقدر على إيجاد البديل الفكري الممكن ، مما جعلها تستسلم قانعة بما تجود به يد القدر ، وتقبل "الشيخ حمودة" مرغمة ، وهي متيقنة أن ما آلت إليه حالتها النفسية لا يحتاج إلى أكثر من بعض المهدئات ، تخفف عنها الصدمة.

وهنا يتدخل "الشيخ حمودة" الذي فهم اللعبة من أولها ، بعد ما علم أن الفتاة فى صحة جيدة ، ولا تحتاج إلى مثل هذا النوع من التطبيب ، وهذا ما جعلها تتفق معه على إنجاح الممارسة ، وتنفيذ رغبة أبيها لا غير "يجب ألا يتلفظ بكلمة أو حركة الى أن أحرك بذلك ، ولا تفسد "العزيمة" فضحكت نفيسة في نفسها بالرغم مما هي فيه" [٢] لأنها من جهة أخرى لن تستطيع بحكم العادة أن ترفض أوامر والدها ، لأن "ابن القاضي" مهما كان على خطأ أو صواب ، فان أوامره مطاعة ، ولن يقدر أحد على رفضها.

أما الجانب المضيء فى عملية توظيف "الرقى والتعاويذ" فى الرواية ، هو الاعتماد على الوصف الدقيق للظاهرة ، كما لاحظنا ذلك مع "ابن هدوقة"

---

(١) ريح الجنوب ص٢١٢.
(٢) الرواية ص٢١٢.

في "الجازية والدراويش" ، ونقل مراحل العملية ، ومتابعة كل مجريات الحادثة منذ دخول "الشيخ حمودة" إلى غرفة "نفيسة" ، حتى خروجه منها ، ورصد كل الحركات التي يقوم بها ، سواء بمفرده أو بمساعدة أهل المريضة.

وكانت البداية مع تحديد نوع "العزيمة" التي تقدم إلى المارد ،فيقول الشيخ مخاطبا "ابن القاضي" : "اختر معزة سوداء فاذبحها ، سلالة ابن الأحمر لا تخرج بدون إراقة دم ، وآتوني بمحبس من جمر ... اقسمها إلى نصفين نصف ضعه في الجلد واتني به ، والنصف الآخر افعلوا به ما تشاؤون " (١) فيلبي الوالد طلبه ، لأن الشيخ يدرك جيدا أن "ابن القاضي" لن يتأخر في تقديم كل ما يملك فداء لمصالحه الخاصة.

ثم تأتي المرحلة الثانية ، حيث " أخذ الشيخ مخطوطه الأسود الضخم وراح يقلب أوراقه حتى عثر على ورقة بها صورة هيكل بشري ، فأخذها ووضعها جانبا ، ثم أخذ ورقة أخرى بها دوائر كبيرة ملونة " (٢) اعتقادا أن الصورة المختارة إنما تمثل هيكل "نفيسة" ، الذي يختفي وراء المارد ، أما الورقة التي بها دوائر ، فهي تمثل نوعية العلاج الذي سيحاربه به ، وكل هذا إنما اعتقاد أن لكل جن صورة مشابهة في المجلد ، لا يستطيع أحد معرفتها ، الا من أوتي من الحكمة والمعرفة ، حيث يقدر على تشخيص الداء ، واقتراح الدواء المناسب.

ثم يتواصل هذا الغيض من الإشارات الطقوسية ، إلى أن تبدأ المرحلة الحاسمة في عملية طرد المارد ، واخراجه من جسم المريض ، ويأتي دور الكلمة الخارقة ، في إضفاء جو الدهشة والانبهار على الحاضرين ، باعتبارها فعل

---

(١) ريح الجنوب ص٢١٢.

(٢) الرواية ص٢١٢.

الأمر والخلق ، ويتحول الساحر إلى شبه رجل خارق ، بيده مفاتيح كل شيء ، إذا ما قال للشيء كن فيكون ، حيث يقول الشيخ مخاطبا المارد "أين ابن الأحمر ، أين ابن الأزرق ، أين ابن الأكحل ، آتوني جميعا بجنودكم وخيولكم ، ومحلاتكم ... أخرج الآن لقد تم مرادك وأحضرت لك ما تحب ، اخرج ولا تعد الى هذه المخلوقة إلى اليوم ... اخرج ولا تعد ، اخرج والا أحرقتك بالنار ... تحركي أيتها الفتاة ، دعي المارد يخرج ، إن الدم ينتظره ... إن الدم في المراح ينتظرك أنت ورفاقك القادمين من السماوات العلى والأراضي السفلى ، أسرع" [1] لتنتهي بذلك عملية طرد المارد من جسم "نفيسة" ، بعدما أمره الشيخ "حمودة" بالخروج فخرج ، وأمره فاستجاب لأمره .

ثم يغادر الشيخ "حمودة" غرفة الفتاة ، بعد أن كتب لها حجابا ، كما كتب في جزء من ورقة كتابة غير مفهومة ، وقسمها إلى سبع وريقات وناولها مع الحجاب إلى الأم وهو يقول ، "تبخر نفيسة بورقة كل ليلة مدة سبعة أيام مع شيء من الجاوي ، أما الحجاب فتضعه في جلد أحمر وتعلقه ، والله الشافي " [2] وأخذ معه نصف المعزة ، كما يقول العادة ، وترك نصفها العائلة " ابن القاضي" تبركا .

في هذا الجو الشعبي الغرائبي ، نمت وترعرعت الاعتقادات الشعبية ، فأعطت القوى الخفية من الجن والأرواح فرصة ممارسة السلطة على البشر ، وما على الانسان إلا الامتثال لأوامرها ، وأوامر الكاهن ، "لذا فأبو نفيسة وخصوصا الأم ، كانا مطمئنين متيقنين من حصول الشفاء العاجل لابنتهما " [3] لأنه مهما كان الاعتقاد بقوة الجن التي تساكن روح " نفيسة" وتلازم حركاتها

---

(١) الرواية ص٢١٣ .

(٢) ريح الجنوب ص٢١٣ .

(٣) الرواية ص٢١٤ .

وسكناتها ، فان الاعتقاد كبير أيضا لا يقل عن الايمان بامكانية التغلب عليها ، بأن " الشيخ حمودة " من المشهورين بقهر الجن مهما كان جنسه ، ومهما كانت خطورته ، لأن التسليم بقدرة " الطالب " التي لا تضاهيها قدرة ،حاضرة في فكر "ابن القاضي " وزوجته ، وكيفما كانت طريقة علاج ابنتهما ، فهي غير واردة في القاموس الشعبي ، المهم أن تتعافى البنت، وليس أكثر من هذا ولا أقل .

من هنا نلاحظ بأن التطبيب الشعبي الذي اتخذ "الرقي والتعاويذ " وسيلة هامة وبارزة في جلب المرضى ، وتها فتهم على الكهنة والسحرة، جعل عامة الناس، يرضون كامل الرضى بما يقوله الطالب، كما يعتقد العامة أن " الرقي بما تحمله من كلام الله، ستؤثر لا محالة على المارد ، وقادرة على طرده ، يضاف اليها فعل " التعاويذ " التي ينطق بها "الطالب" إيمانا منهم أن آيات القرآن الكريم وحدها غير كافية إذا لم يصاحبها بعض من تسبيحات "الطالب" الشخص الخارق الذي أوتي من الحكمة ما لم يؤتها غيره .

من هذا الأساس تتحدد الرغبة الكبيرة عند "ابن هدوقة" في تقديم صورة صادقة عن الروح الشعبية ، التي تحكم علائق المجتمع الريفي الجزائري ، وتسير نظامه ، وحتى تكتمل الصورة ، كان الاعتقاد في "الرقي والتعاويذ " الظل الذي ينبعث منه الصراع داخل الرواية ، بين "ابن القاضي " وابنته من جهة ، وبينه وبين الاصلاحات الزراعية من جهة أخرى ، جعله يتحرك فاقد الوعي غير مبالي بما سيدفعه للشيخ " حمودة " مقابل شفاء ابنته ، ليس حبا في ابنته أو عطفا عليها ، ولكن من أجل مصالحه الخاصة ، من أجل أن لا يخسر أراضيه أي وجود ، .

غير أن توظيف التراث الشعبي عند "ابن هدوقة" عموما ، وظاهرة

"الرقي والتعاويذ" بصفة خاصة ، ليست أمرا جديدا عنده ، ولا في الرواية الجزائرية ، إنما الجديد معه هو قدرته على النفاذ داخل التفاصيل الشعبية ، واقتحامها بكل جرأة ، وتقديمها في نسق روائي متكامل ، ذي نكهة متميزة ، يضاف إلى ذلك أن كل ظاهرة شعبية ليست حيادية أبدا ، فهي تشاركه في اتخاذ موقف من الحياة ، يعبر عن رؤية تقدمية متفائلة ، فالتراث الشعبي ليس مادة جافة عنده ، فالفرق واضح بين العنصر الايجابي في الظاهرة ، والعنصر السلبي ، فهو يتعاطف مع الأول ، ويجعل له دورا هاما في بناء الرواية ، كما أن يتناول الثاني بالنقد والتحليل حتى يكشف عن زيفه ، وهذا ما يجعل "ريح الجنوب" من أصدق الأعمال الروائية الجزائرية ، التي أعطت الواقع الشعبي حقه من الدراسة ، واقتربت بشكل فني جيد من هموم المواطن الريفي .

أما "الطاهر وطار" وفي روايته "الزلزال" فيبدأ من حيث انتهى "ابن هدوقة" ، ويركز على الظاهرة من كونها وسيلة جمالية ، تساعد على إبراز جانب من جوانب المعتقد الشعبي ، الذي مازال إلى يومنا هذا يمارس حضوره في المجتمع الجزائري ، سواء في الريف كما لاحظنا ذلك في "ريح الجنوب" ، أو في المدينة كما هو الحال في "الزلزال" كما ساعدت أيضا على كشف نفسية البطل "بو الأرواح" المنهكة ، واظهار الدور الذي لعبته في التعجيل بنهايته ، التي كانت تقترب كلما وقعت عيناه على ظاهرة شعبية في مدينة "قسنطينة" بما فيها ظاهرة "الرقي والتعاويذ" .

وتمثل الظاهرة عند الكاتب بمثابة المحك الذي يبرز من خلال ثقابه المتعددة ، أنماط التفكير الشعبي في المدينة على غرار الريف ، فالشعوذة لم ترتبط اساسا بمكان ما أو زمان ما محددين ، فقسنطينة على رغم ما فيها من معالم حضارية ، واشعاعات فكرية رائدة ـ باعتبارها مدينة الشيخ عبد الحميد

ابن باديس- مازالت تحتفظ ببقايا العصور البدائية المتخلفة ، مازالت تنتشر فيها كتابة الحروز ، وقراءة الكفوف ، وتعليق التمائم ، والتخطيط على الرمل ، والتبخير على الجمر ، وترتيل التعاويذ ، والاعتقاد بالعزائم ، والاستنجاد بالنجوم ، وادعاء ما لا يحكمه عقل أو منطق ، وزعم ما لا يقوم على قاعدة علمية ثابته .

لكن ليس معنى ذلك أن الخلل القائم هو نتيجة الخلل نفسه الذي قامت عليه " جمعية العلماء المسلمين " ، كما يدعي ذلك الحاقدون على جمعية الاصلاح ، إنما يعود بسبب البدعة التي ابتدعها العوام ، إلى تصلب أمثال "بو الأرواح " ، ووقوفهم إلى جانب كل ما يساعد على تدمير المجتمع ودفاعهم على كل ما يعمل لبث التفرقة ، واضعاف المسلم ، ألم يقل "إعادة النظر في العادات والتقاليد وحتى الخرافات ، يسوق إلى إعادة النظر في كل أساس الحياة " (1) للحيلولة دون المساس بمصالحهم الخاصة ، وحتى تكون ممتلكاتهم في مأمن عن ثورة المحتاجين .

إن رسم صنف من الأنماط البشرية في مدينة قسنطينة ، وتصوير طور من أطوار المجتمع وبيئته المحلية ، يعبر عن الحرمان الملازم للفئات الاجتماعية حيث أقاموا ، فالمرأة التي تلجأ إلى "الطالب" وتناجيه وحيدي ياسيدي الطالب ، قرة عيني ، وكل ما أملك في الدنيا ، سجل نفسه للذهاب إلى فرنسا ، اشترى تذكرة في الباخرة ، وهو ينتظر ، أكتب له حجابا يمنعه من السفر يا سيدي الطالب وحقك علي " (2) إنما هي الحاجة التي دفعتها إلى مثل هذا التصرف ، والاعتقاد في "الطالب" صاحب السطوة الكبيرة ، جعلها ترى فيه القوة الخارقة الممكنة التي ستمنع ابنها من الذهاب إلى فرنسا ، وهي نفسها تعترف" والا كان

(1) الزلزال - ص١٢٩ .
(2) الرواية ص١٣٨ .

يجد شغلا هنا مثل أترابه ، أكتب لحظة أيضا سيدي الطالب" [١] ،فلو ساعده حظه التاعس على إيجاد عمل ، لما لجأت إلى مثل هذا التصرف.

أما من جانب" الطالب" فمهنته تجعله يجاري زبائنه ، ويمنيهم حتى لو كان ذلك لن يتحقق المرة ، إنه يقول"لن يسافر ، وان اقتضى الأمر أن تفوته الباخرة.ابنك يبقى بين يديك ياامرأة " [٢]لتأكيد قدرته على التحكم في ما لا يقدر عليه غيره ، وتغيير المواقف حسب الأوضاع التي يريدها هو.

وهذه امرأة أخرى ، تقع على عيني "بو الأرواح " وهي تناجي " طالبا " آخر من أجل فك عقدة زواج ابنتها حيث تقول " خطبها اثنا عشر شخصا وعدلوا ياسيدي الطالب ، ولا عوراء ولا مكسورة ، ابنتي جميلة تخيط وتفصل وتطرز ، أصابعها سحرية ، كل ذنبنا ياسيدي الطالب أن الأول الذي تقدم إلينا يخطب يدها ، عدل عنها وتزوج بجارتها " [٣] ، وبكل بساطة يستطيع الطالب أن يزوجها بمن تريد ، فقط أن تختار هي من يناسبها من هؤلاء العرسان :

- " تتزوج الثالث عشر بحول الله ...
- إن كان في إمكانك أن ترد اليها الحادي عشر فافعل ، فهو بلا أم ، ويحوز سكنا بعد ...
- ستتزوج الحادي عشر إن شاء الله ... " [٤] .

ليتبين أن حضور المرأة لا تؤكده إلا الحاجة الملحة التي دفعتها إلى اختيار مثل هذا المسلك ، فطبيعة التفكير الملازم للشخصية لا يخرج عن الاطار

---

(١) الرواية ص١٣٨ .
(٢) الرواية ص١٣٨ .
(٣) الزلزال ص١٣٨ .
(٤) الرواية ص١٣٨ + ١٣٩ .

حددته ظروف المجتمع القاسية ، فلا اختلاف بين الريف والمدينة ، رغم أن المستقبل الواعد للثورة الوطنية ، يبشر بمستقبل زاهر ، مع انطلاقة الجيل الجديد ،في الاغتراف من ينابيع المعرفة ، واستبدال الخرافة بالعلم ، والشعوذة بالطب.

وهناك بجانبهما كهل في زي مغربي يقرأ طالع شاب، ويكشف له ما استتر من ماضيه ومستقبله ، "إنها خضراء ، أمامك خضراء وخلفك خضراء ، أنو وفتح ، ويقوم بينك وبين حظك، ثعبان ، ذو سبعة رؤوس ، وتجري خلفك (تابعة) يهودية ذات سبع أرواح ، فتح وعلي أنا قطع الرؤوس ، وحتى رجلي التابعة اليهودية ، السفر الذي تنويه أجله ، فستخضر حولك، لا ترحل من مكانك ، فستأتيك ورقة حكومية ، تفرح قلبك" [1] ليكشف الشيخ عما خفي من أمور الغيب، ويصدقها الفتى عقلا وقلبا ، التصديق الذي ينطلق أساسا من الاعتقاد الكبير بسلطان لا محدود للجن والأرواح والمردة والتابعة ، وبهؤلاء الأشخاص ، إذ باستطاعتهم ردع الخطر ، وجلب السعادة ، وابعاد الشر وتثبيت الخير مكانه ، هذه القدرة الخارقة التي يتميز بها "الطالب" لم تنشأ من فراغ ، بل كرست وجودها أفكار "بو الأرواح " وطبقته ، ودعمتها ممارساتهم .

واذا كان النص الروائي قد تعرض لطرح بعض الصور من ظاهرة "الاعتقاد بالرقي والتعاويذ " فلأجل التعبير بصدق عن الواقع الجزائري ، الذي كثيرا ما تتحكم في حياة أفراده ، أفكار غيبية ، بعيدة كل البعد عن أخلاقيات الدين الحنيف وقد استطاعت هذه المواقف أن تؤثر على مستوي تطور الحدث العام للرواية ، فارتبطت بتحركات "بو الأرواح " ، ولازمته في أصعب مراحل حياته ، إذ أن جل التناقضات التي تشهدها مدينة "قسنطينة" -على صعيد المضمون الروائي طبعا -إنما هي انعكاس لشخصيته المهلوسة ، المريضة ، فاذا كانت

(١) الرواية ص١٣٩ .

تصرفات هؤلاء المشعوذين عاجزة عن طرح البديل ، الذي يؤرق الناس، فان شخصية " بو الأرواح " قاصرة هي الأخرى عن التأقلم مع الوضع الحالي ، الذي تشهده الجزائر ، وليس قسنطينة فقط.

فالفكر الاقطاعي ، لايمكنه أن ينتج إلا فكرا ضبابيا مثله ، واللجوء بالتالي إلى المصالحة بينه وبين الفكر التقدمي يعني التقاء النقيضين ، الخرافة والعلم، وهذه هي صورة المصادمة الكبرى التي ينتظرها مستقبل الجزائر ، واقع الجيل الجديد .

وقد جاء موقف "الطاهر وطار" جليا من الظاهرة الشعبية ، اذ ربطها بفكرة الاقطاع ، من حيث المبدأ الفكري ، فالصراع القائم في الرواية بين الفكر الخرافي والفكر التقدمي ، لا يختلف من حيث الأساس بين الفكر الاقطاعي والفكر التحرري ، فكما أن المرأة المسكينة التي هجرها زوجها الى فرنسا بحثا عن العمل ، بعدما وعدها بأن يرسل إليها نقودا ، حالما يصل واضطرت بعد أن طال انتظارها ولم تحصل على شيء أن تباشر بنفسها العمل ، لسد أفواه أبنائها السبعة ، وتشتغل في مزرعة "الحاج بولعبايز" بمبلغ زهيد ،يتمثل في صاع قمح ، وصاعي شعير ومائتي دورو (١) مقابل عمل شاق ، لا يستطيع القيام به إلا من أوتي من القوة البدنية الشيء الكثير .

إن الصراع القائم بينها وبين لقمة العيش ، جعلها تتعرض للطمة عفريت، تفارق على أثرها الحياة ، نجده لا يختلف كثيرا عن الصراع القائم بين الشعوذة والعلم ، فاذا كانت تصرفات "بو الأرواح " وأمثاله أكدت حضورها عن طريق الخرافات والبدع ، فان الثنائية القائمة بين الواقع المتردي والاقطاع

---

(١) إن "الدورو" في اللهجة المحلية الجزائرية هو نوع من النقود ،قيمة الواحد منه ما يعادل نصف قرش في العملة المصرية ، ومائتا دورو ما تعادل جنيها مصريا واحدا .

وجهان لعملة واحدة ، وما كان العفريت الكافر الذي شاط المرأة ليؤكد حضوره لم لم يجد الأرضية الخصبة جاهزة ليبسط نفوذه ،فالعفريت الكافر هنا هو "الحاج بو لعبايز" بكل ما يحمله الرمز من دلالات وإيحاءات.

من هذه الرمزية الفنية ، يبني "الطاهر وطار" روايته ، ويبنى معها أحلام إقطاعي يتآكل في لحظة من حياته ، باحثا عن أحد أقاربه لتمويه عجلة التاريخ ، فيتحدد مفهومه للاصلاح ، من خلال رؤيته الانهزامية للحياة ، والبحث عن مبررات غيبية يمكنها أن تساهم في تطويل حياته ، التي هي على وشك الانهيار.

من هنا نستطيع القول أنه كلما كان المعنى الروائي غير مباشر ، تكون إمكانية التعبير عن الواقع الفج قوية ، بل يستطيع الكاتب التعامل معه بكل حرية ، يقدم حركة المجتمع ، وعناصره ، لأن الهدف الذي ترمي إليه الرواية ، هو الوصول إلى كشف المنطق الداخلي الذي يحكم الواقع ، وإدراك الحركة العامة لهذا المنطق ، فلا يبقى التراث الشعبي مجرد مادة روائية جافة ، مفرغة من محتواها الفكري.

ويذهب "الطاهر وطار" إلى أبعد من ذلك في توظيفه لها ، حيث يجعل الظاهرة الشعبية جزءا هاما ،يدخل في نسيج البناء الفني للرواية ، وتتجاوز قضية "الرقي والتعاويذ" المعاني والدلالات التي تؤديها في الحياة اليومية العادية ، إلى معان ودلالات جديدة تتظافر لتؤدي المعنى الخاص ، الذي يهدف الكاتب إلى إيصاله ، وتصبح الفكرة الجزئية دالة على القضية الرئيسية التي يعالجها.

وقد استطاع الكاتب ، بقدرة فنية رائعة ، أن يتوصل إلى إيجاد وسائل

جمالية ساهمت إلى حد كبير في كشف البعد الحقيقي للموقف الفني داخل الرواية ، مما يجسد قدرته أيضا على خلق واقع قصصي منسجم، يتمع بقدرة هائلة على الاقناع، من حيث تطور الأحداث وتسلسلها ، كما استطاع أن ينحت من واقع البيئة الشعبية في المدينة صورة وتشابيهه الملائمة لطبيعة موضوعه مرتكزات شخصيته المحورية "بو الأرواح " المرتبطة بمصالحها الخاصة .

من هنا كان توظيفه لظاهرة "الرقي والتعاويذ " تأكيدا على دور "بو الأرواح " الفعال في بناء الحدث العام، ولعل جمالية التوظيف تستقي روعتها من خلال امتلاك الكاتب القدرة على التعبير عن طريق الشخصية الجذع صاحبة الفعل الروائي .

إلى جانب ذلك لم يهمل دور باقي الشخصيات المكملة ، ولم يتدخل في تحركاتها ، أو في أقوالها ، إذ الكل يتحدث حسب سجيته ، العجوز تتحدث وفق فطرتها ، و "الطالب" يرد عليها حسب طبيعة تفكيره ، ومستواه التعليمي والساحر أيضا حسب طبيعة مستوى ثقافته ، وهذا هو دور الكاتب الفنان . في اختيار البناء الشكلي اللغوي لأشخاصه ، إذ تصبح اللغة عنده "ليست مجموعة من الألفاظ ، بل مجموعة من العلاقات" (١) والروابط التي تقام بينها ، وليس نقل لما يجري من حوار على ألسنة الناس في الواقع الفج ، بل الاعتماد على التعابير الحافلة بالصور والظلال والايقاع، مما يجعلها إلى الوحدة في التفكير ، والتماسك في الحدث، وهذه هي وظيفة الفن المثالية عامة ، والرواية على وجه الخصوص .

ومثل هذه الأدوات ساهمت بقدر كبير في تأكيد الصلة القائمة بين

---

(١) أحمد ابراهيم الهواري- "نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر" - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٨ - ص٢٢٢ .

الشكل والمضمون ، وعملت على تأصيل موقف الكاتب ، ورؤيته الابداعية ، من خلال ارتباطه الشديد بواقعه الشعبي ، مما أعطى الرواية طابعا أصيلا ، كما سمح له بالتعامل مع الواقع من الداخل ، ووقاه من السقوط في التبسيطية التى لا تعني سوى التسطح فى الرؤية والبناء ، وتصبح التضمينات الجمالية المطروحة ، مجرد اسقاطات لا قيمة لها ، ويتحول النص الروائي ، وسط ركام الأحداث والكلمات الجوفاء إلى خطاب سياسي .

واذا كان " الطاهر وطار " ربط ظاهرة "الرقي والتعاويذ " بالجو العام الذي يتحرك بداخله بطله "بو الأرواح " وأعطى صورة حقيقية عن واقع المجتمع الشعبى مدينة "قسنطينة" فان الكاتب "محمد مفلاح " يحاول فى روايته "الانفجار " أن يعكس رؤية البطل ، اتجاه الممارسات الطقوسية من سحر وشعوذه ، الرافض لشتى الممارسات الاعتقادية الهدامة ، انطلاقا من الرؤية الاسلامية والمعتقد الديني الصحيح ، عن طريق بطله الثوري ، الأخضر الرمشي الذي يتقاسم البطولة فى الرواية مع الامام "عبد الحميد مكاوي" عندما يغيب هذا الأخير عن القرية ، فيوكل الكاتب مهمة التنظيم الثوري لظله "الأخضر الرمشى " .

وتبدأ ملامح التطور الفني للشخصية ، مع صعود البطل إمام المسجد إلى "الجبل الأخضر" حيث ترتسم بوادر التغيير مع أول صورة يطالعنا بها "الأخضر الرمشي " وهو يتقلد زمام المغامرة ، شاب في مقتبل العمر ، ويزاول مهنته في متجر أبيه ، الذي غادر أرض الوطن ، ليعيش في المهجر يعاني الأمرين ، التفرقة العنصرية التى تدعمها السلطات الفرنسية ، وظروف المعيشة والعمل المتدنية ، التي يصادفها المهاجرون عامة ، مما دفع الأب مضطرا للرجوع إلى أرض الوطن ، بعدما أحس أنه يتآكل داخليا ، بسبب مرض السل ، الذي أصبح ينقر رئتيه .

ولعل رجوعه المفاجئ هذا إلى أهله ، يكون سببا كافيا – إذا ما كانت هنالك أسباب أخرى – يجعل ابنه يقف موقفا صارما ، معارضا من ظاهرة "الرقي والتعاويذ" ، بعد ما اقترحت الأم عرض حالة زوجها على الطالب "سعدون" المعروف في القرية بكتابة الحروز ، خاصة لمن شاطه عفريت ، أو لطمه جن .

غير أن الفرق واضح هنا ، وفي كلا الحالتين ، فرق بين الأمراض الفيزيولوجية المشخصة في الطب الحديث ، مثل الحمى ، والصداع ، والعقم ، والسل ، وغيرها ، وبين الأمراض النفسية العصبية ، التي يعتقد العامة أنها من فعل الجن ، وأن الأشخاص المصابين ، يعتبرونهم مملوكين لهذه القوى الخفية ، ولأجل هذا نرى أن الشخص المشلول مثلا ، ليس مملوكا من قبل قوى خفية كما يظن العامة ، بقدر ما هو مرض عصبي ، عضلي ، يجهل العامة اسبابه ، في غياب تشخيص دقيق له ، ويتصور أنه لطمة مارد ، فتحل الكلمة السحرية ، ذات الفعالية الكبيرة في اشفاء المريض ، محل المعرفة الطبية .

وهذا ما جعل "الأخضر الرمشي" يتأكد عند ما رأي أباه يسعل أن "كتابة سعدون لا تنفع" [(1)] أمام التشخيص الواضح للحالة المرضية التي يعاني منها الأب ، فالفرق واضح وكبير بين الحالتين ، وحالة الأب المصاب بمرض السل ، وحالة من هو مصاب بلطمة جن .

وقد يكون لاصرار الأم وزوجها على الارتباط بالطالب "سعدون" ما يبرره على الصعيد الاجتماعي ، من الحالة المزرية التي يقف وراءها الاستعمار الفرنسي ، كانتشار الأمراض والأوبئة ، إلى جانب انتشار الجهل والأمية ، ومخلفات العصور البدائية ، مثل الشعوذة والسحر ، وكذا شتى أنواع البدع

(1) الانفجار ص ١١٣ .

والخرافات.

وبالرجوع إلى المعتقد الشعبي المحلي ، نلاحظ تعلق العامة الشديد بكل ما يشذ عن التجربة العلمية ، فيعتبر أهم عنصر من عناصر الفكر والوجدان المنظم لحياتهم ، فليس غريبا أن تصر الأم على إحضار الطالب لاشفاء زوجها ، لأنها تعتقد والاعتقاد هو العنصر الأساسي في الشفاء ، أن "الأمل في حرز الطالب سعدون " (١) الايمان الذي ينشده الغريق بعد أن تسد في وجهه كل الأبواب.

يضاف إلى ذلك أنها تمثل الجانب السلبي في المخزون الشعبي ، في حين نجد أن ابنها " الأخضر الرمشي " يمثل الجانب الايجابي فيه ، ماجعل الكاتب ينقاد ـ مخيرا أو مرغما ـ إلى تبني المعتقد الشعبي المغاير للعلم ، ولم يجد صيحات البطل في كل مرة " لماذا لا نأخذه إلى الطبيب؟ " (٢) حتى تنتهي حياة الأب كما أرادها المعتقد الشعبي ، ويفشل الابن في تصحيح المسار الخاطئ ، وفي بعث الأمل والنشاط من جديد في جسم أبيه.

ونحن هنا لا نحاسب الكاتب في رؤيته لموضوعه ، أو نعاتبه على موقفه مع الابن ، وهذا ليس من حقنا ، فلمؤلف حر في اختيار زاوية الرؤية الفنية ، التي تؤدي غرضها في بناء الرواية ، لكن من حقنا أن نتساءل عن الكيفية التي وظفت بها هذه الرؤية ، وهل أدت غرضها في إحكام بناء النص الروائي ، أم لا.

من هذا التساؤل نستطيع القول بأن الكاتب اختار هذه النهاية المأساوية لغرض تأكيد شعبية الرواية ، واستفادتها من التراث الشعبي ، على الأقل في تقديم صورة حقيقية عما يعتقده العامة ، ويؤمن بوجوده أكثرية الناس

---

(١) الانفجار ص ١٠٠

(٢) الرواية ص ١٠٠

كذات فاعلة في الأحداث ، مازالت تمارس حضورها إلى اليوم في المجتمع ، رغم أن العصر علم وتنكولوجيا ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، لتوضيح فداحة المأساة التي تنجر عنها مثل هذه الاعتقادات البدائية ، التي راح ضحيتها الأب ، فيترك للقارئ فرصة استنتاج ذلك بنفسه ، وضخامة الكارثة الممكنة الوقوع مع أي شخص كان ، وفي أي زمان أيضا .

كما يتحدد موقف فكري آخر ، نراه متمما لسابقيه ، من خلال رفض البطل للظاهرة الشعبية ، رغم وجوده بين مفترق الطرق ، بين الفكر الاصلاحي الذي يعمل الامام " عبد الحميد مكاوي " على بلورته في فعل بطولي ، وبين فكر متحجر ، مازالت تحكم علائقه خيوط واهنة ، فهو لا يريد أن يخرج عن طوع والديه ، ويكون ابنا عاقا مثل أخيه "حميدة" الذي لحقت به اللعنة من والديه ، بعدما لطخ سمعة عائلته ووطنه ، بثمن بخس[1] ، فهو لا يريد أن يدخل متاهات الصراع بينه وبين المجتمع ، لأن همة أكبر من هذا ، وانه يريد أن يلتحق باخوانه في" الجبل الأخضر " .

من هذا الأساس الفكري الهام ، كانت تصرفات" الأخضر الرمشي "اتجاه ظاهرة "الرقي والتعاويذ " التي يمارسها الطالب" سعدون " في القرية ، على شكل تذمر داخلي ، لم يرتق إلى مستوى الصدام العنيف ، أو الدموي إن جاز

(١) يعتقد العامة في أهمية الوالدين والخوف من غضبهما ، الاعتقاد الذي ينبثق أساسا من التعاليم الاسلامية الصحيحة ، فكل من يتعدى حدود ما رسمه الشرع في طاعة الوالدين ، والامتثال لأوامرهما ، تلحقه اللعنة الابدية ، إن اليوم أو غدا ، فدعوتهما مستجابة ، ويستشهد العامة عادة بقصة نوح عليه السلام ، المنتشرة بكثرة في الأوساط الشعبية الجزائرية وقد استغل الكاتب هذه القصة ، لنقل صورة واضحة عن الابن "حميدة" العاق ، ويشبهه بكنعان بن نوح الذي لحقته اللعنة .

هذا التعبير، وهذا ما يفسر إلحاحه على عرض حالة أبيه على طبيب أخصائي في الأمراض الصدرية، خاصة إذا علمنا أن حالته المادية ميسرة، فهو يملك متجرا لبيع المواد الغذائية، يدر على العائلة أرباحا، لا نقول عنها ضخمة ولكنها كافية لسد الاحتياجات المنزلية، وتلبية مطالب أبيه العلاجية.

وعليه كانت النهاية أكيدة، ووفاة الأب منطقية، بعدما نخز السل كامل جسمه، من الصدر إلى الساقين، لأن كتابة الطالب "سعدون" لم تنفع، رغم أنها أدخلت "بعض الاطمئنان على قلب الأم" (١)، لكن الأمل وحده لا يكفي بل لم يدفع عنه الموت، ولم يبعث فيه الحياة من جديد.

وفي هذه الحالة ينبذ "الأخضر الرمشي" حياة القرية ومتاعبها، ويلتجأ إلى ضالته، إلى الامام "عبد الحميد مكاوي" المنبع الذي يستقي منه مادته الفكرية، وتتضح الرؤية الدينية أكثر، عندما عرض عليه الالتحاق باخوانه المجاهدين في الجبل، وقد وفق الروائي إلى حد بعيد، في اختياره لهذا العنصر الجمالي، خاصة حين ربط تحرك البطل بالثالوث المقدس، المتجر، والبيت، والجبل.

إن المتجر في معناه الرمزي لا يعني سوى الحياة، والتجدد، إما البيت، حيث يصارع أبوه المرض، الذي لا يعني سوى الأصل والمنبع الذي انحدر منه، ثم الجبل الذي لا يعني سوى التحرر من القيود، والانطلاق إلى منبع النضال، الذي يمثل للمجاهدين الجزائريين الحيز المكاني لتطبيق العمليات الحربية ضد عساكر الاحتلال الفرنسي.

ومن خلال الزوايا الثلاثة التي تشكل الاطار المكاني، الذي يتحرك بداخله البطل، يقدم "محمد مفلاح "صورة صادقة عن الواقع الجزائري إبان

(١) الانفجار ص٩٩.

الاحتلال الفرنسي ، ويصور الظاهرة الشعبية ، التي هي في الأساس إلا الوجه الآخر للتناقضات الاجتماعية بكل سلبياتها وايجابياتها ، وانعكاساتها المختلفة ، ومخلفاتها الفكرية الموروثة عن الوضع الكولونيالي المتعفن .

من هنا نلاحظ أن موت الأب وتفضيل الأم للطالب " سعدون " عن الطبيب وموقف ابنهما من ظاهرة " الرقي والتعاويذ " وما صاحب ذلك من صراعات نفسية حادة أدت إلى تشقق العائلة في الأخير ، بعدما صعد "الأخضر الرمشي "إلى " الجبل الأخضر " إلا صورة حقيقية للصراع الاجتماعي المسجد ، في اللوحة الفنية الخفية للرواية ، هذا الصراع الذي حيز الوضع العام في الجزائر في تلك الفترة .

وقد اعتمد " مفلاح " في بناء الأحداث والشخصيات الشعبية على أسلوب السرد ، حيث نجح به في تكوين علاقة وطيدة بين العناصر الروائية الأخرى ، كالحوار ، والارتداد إلى الخلف ، ولعبة الزمن ، ولعل ميزة أسلوب السرد ساعدة الكاتب على الابتعاد عن التشهير السياسي والديماغوجي للثورة الجزائرية ، وعن التعبير السطحي للظاهرة الشعبية ، والتصوير الخارجي للطبيعة والمحيط ، وقربته من التركيز على أدق اللحظات حساسية ، حيث تولد الفكرة ، ويولد معها البطل الايجابي ، الذي يتحرك وفق ما تمليه عليه الضرورة الفنية ، وحسب ما يمليه عليه الواقع الحياتي الذي يعيش فيه ، مما جعلها تشكل مرآة تتجلى على صفحتها أفكار وعواطف وأحاسيس المجتمع الشعبي

ومن خلال ذلك كله ، نستطيع القول بأن توظيف الروائي الجزائري لظاهرة "الرقي والتعاويذ " كان فنيا بالدرجة الأولى ، انطلاقا من الموقف الاخلاقي الديني ، الذي يجسده الانسان الشعبي ، في كل تصرفاته وأفعاله الحياتية اليومية ، وقد ارتبطت رؤية الكتاب بدرجة وعيهم التاريخي للقضية

الاجتماعية محل الاعتقاد ، وهذا ما يؤكد مرة أخرى ارتباط الروائى الجزائري بمجتمعه الشعبى ، ونقل أحاسيسه المضطربة ، وتصوير حالته المتخلفة ، من خلال ايمانه العميق بوجود قوى خفيه خارقة من الجن والمردة والعفاريت ، تفوق قوتها وقدرتها ، قوة وقدرة البشر ، وتتحكم فى مصير الانسان ، فتلحق به وبمواشيه الشرور ، ولا يمكن ابعادها الا باستخدام "الرقى والتعاويذ " والاستعانة بالأرواح ، فيقوم المعالج "الطالب" بتأدية طقوس سحرية هي من قبيل التوسل لتلك الأرواح والقوى الغيبية ، ويكون للكلمة دورها الفعال فى تحقيق ذلك ، وبناء على هذه الصورة الخارقة ، ارتفعت منزلة الساحر أو الكاهن أو الطالب الى أعلى درجات السلم الاجتماعى ، وأصبح ينظر اليه نظره تقديس وتعظيم .

ولا تختلف كثيرا عملية توظيف" الرقى والتعاويذ " فى الرواية الجزائرية عن ظاهرتى "القضاء والقدر" "وتقديس الأولياء" ، سواء من حيث البناء الفنى للأحداث والشخصيات والتقنيات الروائية الحديثة المتعلقة بالأسلوب أو من حيث الرؤية الفنية والفكرية ، التى تستمد أصولها من الدين الاسلامى الحنيف .

وقد بدأ ارتباط المعارف الشعبية بالعقيدة شديدا ، أشد ما عبر عنه الانسان الشعبي في شكل طقوس سحرية ، يطغى عليها الاتجاه الغيبي الخفي ، وبذلك يكون للمعتقدات أثرها الكبير فى وجود ممارسات شعبية ، كتب لها الخلود ، خلال أجيال متعاقبة ، مر بها الانسان الجزائري ، رغم أنها تعرضت لشيء من التعديل والتغيير ، خلال عصور طويلة ، لكنها مع ذلك مازالت تحتفظ بكثير من معالمها إلى يومنا هذا .

وقد عبر الروائي الجزائري عن هذه المعتقدات الشعبية تعبيرا فنيا صادقا امتزجت فيه الروح الشعبية الأصيلة ، بجمالية التقنيات الروائية الحديثة ،

من بناء داخلي متماسك للأحداث، وتطور فني للصراع، ورسم خارجي دقيق للبيئة والمكان، أين كانا مسرحا للأحداث، وخلق لشخصيات شعبية مختلفة، بدءا بالطفل كما رأينا ذلك في "طيور في الظهيرة" ثم الشاب الممتلئ حيوية ونشاطا مثلما هو الحال في "ما لا تذروه الرياح" حتى الشيخ المسن في "الانفجار" و"الزلزال" إلى المرأة المثقفة والأمية، مثلما هو الحال في "ريح الجنوب"، وترابط بين العناصر الروائية واللغة، التي تمثل الوعاء، الذي تصب فيه كل هذه المواقف، من أساليب تقنية متنوعة، مستقاة جلها من القاموس الروائي الحديث، كالسرد وأنواعه، وتركيباته المختلفة، الوصف المنهجي سواء الظاهر منه أو الخالق، والحوار بشقيه الفصيح والعامي، والمونولوج الداخلي، الذي يعتبر موطن المفاهيم التي يعيشها الأبطال، والتى تعتبر لولب عدتهم الفكرية، بالاضافة إلى لعبة الزمن، فمن الكتاب من استعمل الطريقة الكلاسيكية ـ البلاكية ـ في الابقاء على الاطار الزمني الواحد المتسلسل، ومنهم من نبذ التسلسل الزمني بدرجات متفاوتة.

وما يمكن إضافته هنا أنه إذا كان استفاد الروائي الجزائري من ظاهرة المعتقدات الشعبية، ووظفها بشكل فني جيد، إلا أن ذلك لم يمنع من سقوطه في بعض المزالق، الأخطاء، مثل المبالغات الكثيرة، التى ميزت وصف الحدث الروائي، والشخوص الروائية، الذي نلحظه فيها تأثر الكتاب بالأبطال الشعبيين، التى تروى حكاياتهم الشعبية المحلية، حيث يبدو عليهم نوع من القوة الخارقة، التى تفوق قدرة الانسان العادي على القيام بالفعل العادي أيضا فهم أبطال لا ينهزمون، ولا يكلون، وحتى إذا قدر لهم أن ماتوا، فهم لا ينتهون بسرعة، قبل أن يلحقوا بعدوهم، أروع درس في الشهادة ونكران الذات، وهذا إن دل على شئ فانما يدل على التأثر البالغ بالتراث الشعبي، عند هؤلاء الكتاب.

بالاضافة إلى ذلك ، كثيرا ما جاءت النهاية بسيطة تشبه إلى حد مـــا النهايات المعروفة في الأحجيات الشعبية ، رغم أن ذلك لا يمنع الكاتب مـــن الاستفادة من جمالياتها ، لكن شريطة أن تكون طبيعية غير مفتعله ، تـــؤدي إلى جسم الصراع وفق ظروف معينة ، وليست اعتباطية ، ووفق شروطا فنيـــة ضرورية ، إعتمادا على تطور الأحداث تطورا منطقيا ، غير مفتعل ومجانـــي ، ومتجانسة ، يؤدي فيها كل فعل إلى نتيجة موضوعية معينة ، دون إحـداث خلل بالخط البياني العام ، وليس معنى ذلك أن الرواية الناجحة ، تكون كذلـــك بمجرد ما إن اختار لها صاحبها خاتمة تفاؤلية تجمع شمل الأحباب ، أو الأهل ، ولكن النجاح المفترض في إمكانية تحقيق نوع من المنطق في تسلسل الأحـــداث والتجانس في تطورها ، بعيدا عن الافتعال ، الذي لا يعني سوى اللافن .

الفصل الثالث

- عناصر ومواقف من العرف الشعبي في بناء الرواية

أ - الصراع الملحمي بين الخير والشر أو العدل والظلم .

ب - صورة المرأة ومكانتها .

جـ - قواعد متفرقة من السلوك الاجتماعي .

أ ـ الصراع الملحمي بين الخير والشر أو العدل والظلم :

بعد أن كنا تعرضنا في الفصل السابق إلى ظاهرة الاعتقاد بالغكر الغيبي في المجتمع الشعبي وانتقاله إلى الرواية على شكل عناصر فنية ، ارتبطت في أساسها بايحاءات الفكر الشعبي نفسه ، ثم اختلاف زاوية رؤية كل كاتب على حدة ، هذه الرؤى المستمدة من موقف موحد على العموم ، هو الدين الاسلامي الحنيف ، نحاول في هذا الفصل أن نتطرق إلى الجانب الثاني من الظاهرة الشعبية ، المرتبطة بالعرف الشعبي ، وانعكاساته السلبية والايجابية على السلوك الاجتماعي ، باعتبار أن العرف الشعبي هو عبارة عن قانون وضعي ، سنته الجماعات الشعبية ، واتفقت عليه ، والتزمت باحترامه ، لتنظيم حياتها المعيشية والأخلاقية ، وكل ما يخرج عليه ، أو يتعدى على بعض بنوده المعمول بها ، كما ينص على ذلك ، يكون جزاؤه بما تحكم به الجماعه نفسها ، وعادة مايكون على شكل لوم وازدراء واحتقار ، وقد تكون العقوبة أحيانا أخرى ، النفي والطرد خارج الجماعة ، وقد تجسدت هذه المعارف في شكل قواعد عامة تنظم السلوك الاجتماعي ، وقضايا الأخلاق العامة ، بمفهومها الواسع ، تنظيما دقيقا ٠

وقد نمت هذه الحصيلة المعرفية من خلال تجربة طويلة ، أجراها المجتمع الشعبي على مر العصور ، ليواجه بها مشاكل القوى الطبيعية والاجتماعية فكثيرا ما كانت النزاعات القبائلية والعرقية تقوم لأسباب ما ، لكنها تغض في حينها بالطرائق السلمية ، عن طريق مجلس صلح شعبي ، يجتمع فيه رؤوس العشائر ، حيث يبدي فيه الخصوم حججهم ، وهذا ما يؤكد على أن التعامل قائم في العرف الشعبي على أساس الوعد ، والارتباط بالقيم الأخلاقية الحميدة أو ما يصطلح على تسميته العامة "بالكلمة" ، فيكفي أن يلتزم أحد في معاملاته بكلمة يقولها ٠

من هذا البناء التصاعدي للقيم الشعبية وقوانينها ، تولدت الحاجة لانشاء إطار نظامي تحفظ به الجماعة بقاءها واستمراريتها ، ضد كل الظروف الضاغطة ، التي تهدد كيانها ومستقبلها ، فكانت التجربة التقليدية الهيكل العام ، الذي ينسقون على منواله القواعد العامة للحصيلة المعرفية ، والتي أصبحت فيما بعد طبيعة أطلقوا عليها " العادة " والعربي قديما يقول بأن العادة طبيعة ثانية ، لأنها بمثابة القانون الاجتماعي الذي يمس كافة القيم والمعايير الشعبية المتعارف عليها ، ويخضع لها الجميع بصورة عامة دون استثناء .

وكثيرا ما كانت هذه العادات مستنبطة من القرآن الكريم ، وسنة رسولة محمد عليه الصلاة والسلام ، وسيرة الصحابة الأبرار رضوان الله عليهم ، ولكنها في كثير من الأحيان أيضا تخرج عن هذا الإطار ، بل تناقضه تماما لتصب في رافد غيبي هدام ، بثت سمومه قوى الاقطاع والبرجوازية من جهة ، وقوى الاستعمار البغيض من جهة أخرى ، للابقاء على حالات البؤس والضياع والعبودية ، وبالتالي كوسيلة هامة ، تساعدها على بسط نفوذها ، وإحكام سيطرتها .

والمتتبع لأنواع النشاطات الشعبية المتعلقة بالتشريع الشعبي أو السلوك الاجتماعي ، أو الأخلاقي ، يلحظ مدى خطورة هذه القيم الفكرية المتحجرة ، التي عملت بلا هوادة من أجل تكريس العقلية الغيبية المتخمة بالعناصر الخرافية ، وعلى ترويج الفكر المادي المتعفن ، فازدادت الهوة بين الغني والفقير ، وبين الحاكم والمحكوم .

ومنه اتخذ مفهوم السلطة الاجتماعية ، تلك القوة الضاغطة ، التي تكرس الهيمنة والاقطاع ، بعدا آخر اشد عفونة ، فأصحابها مقدمون عن غيرهم ،

بما وهبهم الله من وفرة فى المال ، أو كثرة في الأتباع، أو عراقة في الأصــــل ، أما د ونهم فهم اتباع وعبيد ، وسلوكهم يتسم عادة بالخضوع والخذول ،والانقياد فانتشرت بعض العادات مثل تقديس الملكية الفردية الخاصة ، التى تضفـــى على المالك هيبة وقداسة ، مما أدت إلى انتشار بعض العادات المرتبطـــة بأساليب التعامل مع المالك والتحدث إليه ، مثل تقبيل اليد عند التحية ، أو كأن يقف الفقير إذا أقبل الغني ، أو يفسح له المجال إذا ما مر به ، كما لا يستطيع أن يكلمه إلا مطأطىء الرأس وهكذا .

ولتأكيد شرعية هذه الممارسات، دعم هؤلاء الأشخاص فكرهم السلطوي ، انطلاقا من التمويه المغلوط للعرف والدين ، فيقرون بأنه من المستحيــــل أن يرتقي عامة الناس، فيصلوا إلى المساواة مع أهل السلطة ، لأن فى ذلــك خرق للطبيعة الأزلية ، التي خطت قوانينها القوة الالهية (١) ،وأصل الاعتقـاد فى هذا أن الله خلق العالم ورتبه درجات متفاوته ، وعلى رأس كل جماعه بشرية من الجماعات شخص أو أشخاص، جعلهم الله خلائف له فى الأرض ، يقيمـــون عدله وشرعه ، ومن ثم فالرابطة التي تربط وشائج المجتمع ، هي القوة الالهيـــة

---

(١) وتحاول هذه الفئة أن تعتمد فى تفصيلها للمجتمع على مذاهب ثلاثة هى :
أولا تقرير معناها ،فهم يقرون مثل هذه الأفكار ، بأن يقولون إن حكـــم الجماعة غير نابع من إرادة كافة أعضائها ، بل هو وظيفة لا يصلح للقيـام بها إلا من هم أولى بها ، **وثانيا** تبرير وجودها ، حيث يبررون ذلك بأن عملية تقسيم الوظائف تقتضي بأن يكون هنالك أشخاص يتفرغون من العمل ووظيفتهم تكمن أساسا في السيادة فى حين ينصرف البقية إلى العمل ، وخدمة هؤلاء الأسياد ، **وثالثا** الدعوة إلى احتضانها والدفاع عنها من أجل تحقيق المنفعة المرجوة ، سواء كانت مادية أو أخلاقية ، والملاحظ هنا أن كل هذه العناصر إنما تعبر عن حقيقة واحدة مهما اختلفـــت الأساليب المؤدية إليها ، هي الخضوع التام لفكرة السلطة التصاعديـــة وتأكيد للعبودية المنظمة والمشروعة في آن واحد .

الممثلة في هؤلاء الأشخاص ولا يستطيع أحد تغييرها ٠

ولما كان لانتشار السلطة الاجتماعية ، بكل مظاهرها السلبية ، دور في قيام صراع طبقي بين الحاكم والمحكوم ، أو الغني والفقير ، فقد انتشر في الفكر الشعبي ، موقف واضح وصريح ، يعبر في محتواه عن تذمر من الواقع المتردي ، وسخط من الوضع المتعفن ، الذي آلت إليه حالة الفقير ، حيث ازدادت الهوة بين من يملك اتساعا ، أو بين المستعمر والمستعمر ، اتخذت فيما بعد شكل صراع أبدي بين الخير والشر ، أو العدل والظلم ، أو الحق والباطل ٠

ويحتفظ لنا التاريخ الشعبي بصور حية عن هذا الصراع ، وهي مرتبطة أساسا باعتقاد شعبي مفاده أن يتحقق الدستور الأخلاقي الشعبي ، في أن ينال الخير جزاءه خيرا ، وأن ينال الشرير جزاؤه شرا ، بل إن جزاء الخير والشر يكون في هذه الدنيا ، ويكون سريعا أيضا ، وليس في ذلك إلا تعبير عن أحلام ورغبات الانسان الشعبي في إقامة نظام إجتماعي عادل ، تسوده العدالة الاجتماعية ، والقيم الأخلاقية الفاضلة ، وتنتفي فيه صور البطش والظلم والاستبعاد ، التي جثمت على المجتمعات زمنا طويلا ، ويعيش الجميع في سلام وأمن وحرية ٠

وقد انتقلت هذه الأفكار لتمارس حضورها على البناء الهرمي للأسرة ، ، ولما كانت المرأة كما يذكر العامة ناقصة عقل ودين ، فالتعامل معها لا يكون إلا على هذا الأساس ، ومما يلاحظ هنا أن جذور التمييز واضحة بين المرأة والرجل إذ يعتبر الاختلاف الجزئي في تكوينهما الفيزيولوجي بمثابة امتياز للذكر على الانثى ، فتصور في وضع القاصرة عملا ودورا ، أو كما يقول العامة ، المرأة هي ضد الرجل ، وتمنح الرجل إمكانية التعامل معها على أساس طبقي ٠

وقد انتشرت فكرة "الاقتناء" المطابقة لفكرة الزواج ، وأخذها العامة على شكل ثنائية هى " البيع والشراء" ، اذ لا يختلف اقتناء المرأة عن اقتناء المال والعقار والمتاع بما يمكن أن يقدمه من خدمات وحاجات، وعادة ما يقتني الرجل المرأة لأجل هدفين اثنين ، أن تلد له بنين وبنات يقاسمونه متاعب الحياة ، وأن تريحه من عناء الخدمات المنزلية ، كالطبخ والغسيل والتنظيف وكثيرا ما كانت المرأة وسيط صفقة تجارية ، لا تختلف كثيرا عن أية سلعة تجارية أخرى .

مما يتضح بشكل جلي المفهوم الشعبى للمرأة والزواج ، بأنها مجرد متاع وأنها من ناحية أخرى وسيلة للمتعة والاستمتاع، أي أن العلاقة القائمة بينهما أساسها جنسي ، ولا ترقى إلى مستوى المشاركة الوجدانية ، والترابط الروحي .

وأمام هذا الوضع الفكري المتحجر ، وجدت المرأة نفسها مرغمة ،دون أدنى مقاومة ، على العيش فيه ، فقبلت فى كثير من الحالات أن تكون مملوكة للرجل دون أدنى شرط ، سواء كانت متزوجة أو مرتبطة بزوج ، على أن لا تدخل معترك المصادمة ، والمواجهة ، وعليه كان أسلم الطرق لها ، لتنجو من كثير من المتاعب ، أن تستسلم للأمر الواقع ، وتعيش حياتها كما رسمتها لها بنود ما تعارفت عليه الجماعة الشعبية .

مما نلاحظ فى كثير من الحالات أيضا يكون فيها الزواج غاية كل فتاة ، وأمنيتها المفضلة ، وقد يكون لهذه الفكرة أصول عرفية أخرى ، مرتبطة بفكرتي الشرف والمحافظة عليه ، حيث يولى العرف الشعبى اهتماما كبيرا للتي تحافظ على شرفها ، وتصون كرامتها ، فيقولون عنها إنها تبيض وجوه رجالها ، في حين يقولون عن المتبرجة أو الزانية إنها تسود عمائم رجالها ، ليتخذ بذلك الشرف في المفهوم الشعبي كل ما يتعلق بمعاني العفة الجنسية لا غير ، وقد ارتبطت

فكرة الزواج بكثير من العادات والتقاليد الشعبية ، فيما يخص اقامة الأفراح وما يصاحبها من احتفالات وممارسات شعبية .

لكن إذا كان العرف الشعبي وقف مع المرأة هذا الموقف المتخاذل، والمجحف في حقها ، وأنكر عليها حقها في الحياة ، والتمتع بحقوقها وحريتها ، وأنكر عليها دورها كأداة فاعلة في المجتمع، تتعدى وظيفتها الانجاب والقيام بالأشغال المنزلية ، فانه كثيرا ما أعطاها دورا بارزا وفاعلا ، ورفع من شأنها ومازال المجتمع الشعبي يحتفظ بأسماء نساء عديدة ، عرفن بقوة الشخصية والشكيمة ، وكان لهن دور إيجابي ، وتقدير خاص من أمثال نساء النبي عليه الصلاة والسلام، والصحابة رضوان الله عليهم، وكثير من النساء المسلمات ممن حصلن على قدر كبير من الشهرة والمجد .

كما أن العرف الشعبي لا يحمل في طياته فكرا ماديا فقط، كما يدعي بعض الحاقدين على التراث الشعبي والجاحدين له ، فليس كله يعمل على تكريس الهيمنة والعبودية والتسلط ، أو يمجد الفكر التخاذلي المتحجر ، بل فيه من المثل الأخلاقية ما يفوق الجانب السلبي فيه ، وفيه من القيم الاجتماعية الفاضلة ما يتعدى مفهومي الخضوع والاستسلام ، كالتعاون بين أفراد الجماعه في السراء والضراء ، والتمسك بالدين الاسلامي الحنيف، والخلق الفاضل والكرم ، والتحلي بالشجاعة والشهامة والاقدام ونجدة المستغيث ، والحث على التكافل الاجتماعي بين الأفراد والجماعات، من مساعدات وتبرعات في المحن والشدائد ، وذم البخل ، والغش والتدليس ، والسرقة ، والتخاذل ، والظلم ، والاستعباد وكل ما من شأنه أن يمس وحدتهم وتماسكهم .

من هنا جاء العرف الشعبي القانون العام الذي تدافع به الجماعه الشعبية عن قيمها وأخلاقها ، وعاداتها ، وتقاليدها ، حتى تعيش في أمن ، وطمأنينة ، وسلام .

ولما كان من الصعوبة بمكان الالمام بكل المعارف الشعبية ، ودراستها من كل جوانبها ، نظرا لكونها خبيئة في صدور الناس، ولكونها لا تلقن من الآخرين ، بل تظل في صدور أصحابها وتتشكل بصور متعددة الجوانب يمارسها كل واحد حسب فهمه لها ، فانه لا مناص من التعرض لما هو مشترك بين الجميع من هذه القيم والأفكار ، انطلاقا من النص الروائي ، الذي يفرض هو وحده نوعية الفكرة الشعبية .

رغم أننا ندرك جيدا من ناحية أخرى ، التغيير الكبير الذي طرأ على المجتمع الجزائري ، حيث فقد الكثير منها ، كما اكتسب في المقابل سمات جديدة ، خاصة من خلال تعرضه في النصف الأول من هذا القرن لانتقادات الحركة الدينية الاصلاحية ، التي عمل أصحابها على اقتلاع جزء كبير من العادات والتقاليد والنظم الشعبية البالية من أذهان الناس، أو تجريدها في بعض الحالات من مظاهرها ، اعتمادا على النصوص التشريعية للقرآن الكريم والسنة المحمدية .

واذا كان موقف المجتمع الشعبي في الرواية الجزائرية واضحا من قضية الاعتقاد بوجود قوى خفية خارقة تسير نظامه ، سواء كانت قوة الله عز وجل أو قوة الأولياء ، أو قوة الجن والأرواح ، فان موقفه واضح أيضا من كون العناية الالهية هي التي توجه الخير وترعاه ، وأن مظاهر الشر المنتشرة في المجتمع ، ما هي إلا مسببات لانتصار الخير في النهاية ، التي تتفق مع ما ينص عليه الدستور الأخلاقي الشعبي ، حيث يجازى الخير بخيره ، ويجازى أيضا الشرير بشره بل إن جزاء الخير والشر يكون في هذه الدنيا ، لأن الشعب مهما آمن بالجنة والنار ، وآمن بالحساب والعقاب في الدار الآخرة ، فان طبيعته الساذجة لا تسمح له بالانتظار .

وإذا كانت الإرادة الالهية لحكمة ما تشاؤها ، فتجزي الخير بالخير والشر بالشر في هذه الدنيا ، فان الفكر الشعبي يتصور أن ذلك مرده إلى دستوره الأخلاقي الخاص، الذي لا يحيد أبدا .

ولهذا السبب صار مألوفا انتصار البطل الخير مهما واجهته العقبات ، إما عن طريق ما يتوفر عليه من طاقات خاصة ، كالمؤهلات الجسمية ، من قوة عضلات وشجاعة واقدام ، أو من خلال مؤهلات فكرية ، من مستوى ثقافي عال ، ووعي فكري كبير ، وفطنة ، وذكاء ، أو عن طريق المساعدات، التي تأتيه من قوى خارجية ، قد تكون قوى البشر ، أو قد تكون قوى غيبية خارقة ، وليس أقوى من قوة الله عز وجل .

وما وصوله في النهاية إلى مبتغاه إلا دليلا على أنه يستحقه ، فالشيء الجميل ، في التفكير الشعبي هو الفائز دائما ، ومثله أيضا الشيء القبيح هو الخاسر دائما ، لذلك كان الدستور الأخلاقي الشعبي ينص على محاربة الشر ومتسببيه بكل الوسائل ، في الوقت الذي يجب فيه نصرة الخير ومتسببيه ، وكذلك الاحتذاء بهم ، لتحقيق الفضيلة ، ولانتشار العدل والمساواة وهي النهاية السعيدة ، التي كثيرا ما نلحظها في الآثار الشعبية ، حيث ينتصر الحق على الباطل ، والفضيلة على الرذيلة .

ومهما يكن من أمر النظرة الشعبية لمفهوم فكرة الصراع بين الخير والشر أو العدل والظلم ، فان التطور الحضاري الذي واكب التغيرات الاجتماعية والثقافية ، أفرز معطيات جديدة في تحديد نوعية المشكلات الانسانية ، فكانت مشكلات الانسان لأخيه الانسان ، أكثر حدة وانتشارا على مر العصور [1] وعلى

(١) لقد شغلت هذه الظاهرة فكر الانسان القديم أيضا ، فتصور الأساطير القديمة صراع الخير والشر ، فالخير ممثل في الظواهر الكونية ، التي تعود عليه بالمنفعة ، مثل المطر ، وشروق الشمس، ومقدم الربيع ، =

أساسها التقسيم الكلاسيكي الذي لاحظه الفلاسفة منذ القدم، حول الفروق الأربعة، التي تكون المسألة الاخلاقية، وهي " الخير والشر والعدل والظلم" .

وقد كانت مشكلة الممارسات الاستعمارية الدنيئة، وما انجر عنها من ظلم واستبداد واستبعاد، وأهم القضايا التي شغلت الرواية الجزائرية عموما، بالاضافة إلى ظاهرة الصراع الطبقي، وتسلط الغني على الفقير، وتجبره عليه التي زادت الواقع تهميشا، وعمقت مظاهر البؤس والحرمان، وليس غريبا أن تنشأ الرواية في العصر الحديث" من وجهة المضمون عن الصراعات الايديولوجية التي خاضتها البرجوازية الصاعدة ضد الاقطاعية الغاربة شمسها "[1] حيث جاءت لتعبر عن التناقضات التي ميزت الحياة العامة في تلك الفترة من مراحل تطور المجتمع الأوربي، وأضحت مشكلة انحطاط الانسان، مشكلة مركزية، على الرواية أن تهتم بدراستها وتصويرها .

من هذا المنظور حاولت الرواية الجزائرية أن تعبر بصدق وأمانة عن التناقضات الهائلة التي شهدها المجتمع الجزائري، سواء كان ذلك أثناء

= وغيرها، أما الشر فيتمثل في الظواهر الكونية التي تحجب عنه هذا الخير، مثل الجدب، والظلام، ومقدم الشتاء، إلى آخره، ثم تطور هذا المفهوم عبر مراحل تطور التفكير الشعبي، خاصة بعد ظهور الأديان، إذ تغيرت نظرته، ولم يعد يتساءل عن الظواهر الكونية ومصدرها، لأن هذه الأديان الجديدة أجابته عن كثير من تساؤلاته، وبالتالي أصبحت هناك مشاكل جديدة، وظواهر تستدعي إجابات آنية، تختلف عن سابقتها، من حيث المتطلبات الحياتية، وعلاقتها بالقيم الأخلاقية، فكانت مشكلات الانسان، أهم مشكلة مازال يصارعها إلى يومنا هذا كظلم الغني للفقير، وما ينتج عنه من صراعات طبقية، تفرق بين هذا وذاك وما تخلفه من مآس وأحزان، إلى جانب ممارسات الاستعمار بكل أشكاله من ظلم واضطهاد وتعسف كل هذه هي انشغالاته الجديدة .

(١) جورج لوكاتش "الرواية كملحمة برجوازية" — ترجمة : جورج طرابيشي — ص٢٥ .

الاحتلال الفرنسي ، أو بعد الاستقلال الوطني ، وقد يكون من الملاحظ لأول وهله ، أن معظم الروايات الجزائرية تدور على محورين ، قلما تحيد عنهما ٠

المحور الأول هو الثورة التحريرية ، وكل ما يرتبط بها من ممارسات قمعية ، وتجاوزات تعسفية ، تعرض لها المجتمع ، سواء كان ذلك على يد المعمرين أو على يد عساكر الاحتلال ، كما صورت التناقضات الداخلية ، على مستوى القيادة الثورية ، من منازعات سياسية ، وايديولوجية ، أدت في كثير من الحالات الى اغتيالات ، وتصفيات ، واعتقالات ٠

أما المحور الثاني فهو الاقطاع بكل أبعاده المأساوية ، سواء كان ذلك على يد المعمرين الفرنسيين ، الذين استولوا على كل الأراضي الزراعية الخصبة ، وحولوا مالكيها إلى أجراء وعبيد ، أو على يد فئة من الجزائريين ، الذين أعلنوا انتماءهم للمستعمر ، مارسوا خلالها شتى أنواع الاستغلال ، كما واصلت هذه الفئة الأخيرة سياستها حتى بعد الاستقلال الوطني ، إلى أن وضعت لها الحكومة حدا ، عن طريق إعلان قانون "الثورة الزراعية" ، القاضي بتأميم كل الأراضي غير المستغلة ، وتوزيعها على صغار الفلاحين ٠

لكن مهما حاولنا أن نفصل بين هذين المحورين ، إلا أنهما في الواقع مكملين لبعضهما البعض ، وما محاولة الفصل هنا إلا لتوضيح الفكرة الثنائية القائمة بين الخير والشر أو العدل والظلم ، مهما اختلفت أشكالها ، وسبلها لأنها في النهاية تعبر عن موقف واحد ، لا يتجزأ ، وهما وجهان لعملة واحدة ، تصب في النهاية في مفهوم واحد مشترك ، هو الإستغلال والجشع ، والاستبعاد ٠

من هذا الأساس عملت الرواية الجزائرية على صياغة المفهوم اللاأخلاقي للظاهرة ، من خلال تبنيها للفكر التقدمي ، المستنبط أساسا من الفكر الشعبي التحرري ، لاخراج الشعب من دائرة البؤس ، التي يعانيها ، سواء كان ذلك

من خلال الممارسات القمعية للمحتل الفرنسي ، ومحاولته الابقاء على الغلبة الاجتماعية والاقتصادية للأقلية الاستعمارية ، والابقاء في المقابل على حالة الانحطاط ، التي تعيشها الأغلبية من السكان ، أو من خلال نشاط بعض الجزائريين المتعاونين مع السلطات الفرنسية ، عن طريق استحواذهم على الأراضي الزراعية الشاسعة ، واقامة طبقة طفيلية محلية ، وان كانت لا ترتقي إلى مستوى الاقطاعية الفرنسية ، إلا أنها مارست حضورها بقوة ، وشكلت اتجاها سياسيا خطيرا ، ازدادت خطورته بعد الاستقلال الوطني ، في محاولة للابقاء على الوضع السابق ، مغتنمة الظروف الصعبة التي كانت تمر بها البلاد ، فازدادت ثراء على حساب الفئات الاجتماعية العريضة ، التي تشكل أغلبية الشعب الجزائري .

والرواية كشكل من أشكال التعبير الجمالي للواقع ، حاولت أن تكشف عن بعض جوانب هذا الصراع ، غير أن الملاحظة التي يمكن إدماجها هنا ، تتعلق بالخاتمة التي تحسم الصراع بين الخير والشر ، ودور البطل في مواجهة الصعاب .

فاذا كان البطل في الأدب الشعبي عموما يعمل جاهدا على إبراز قوته العضلية ، وتفوقه الذهني على أعدائه المغفلين ، إما عن طريق النصائح التي تقدمها له الشخصية المانحة ، أو عن طريق الأداة السحرية ، فان مفهوم البطولة في الرواية الجزائرية ، تحول من الحيز الفردي إلى الاطار الجماعي ، وأصبحت مقومات البطولة واقعية ، إلى حد تنتفي فيه الأفعال الخارقة ، إلا نادرا ، فهي من اختصاص الجماعة ، أما مهمة الفرد داخلها فهي نموذجية فنية ، مرتبطة بقدرتها على تمثيل الحياة الانسانية بشكل عام ، وليس معنى ذلك انتقاصا من دور الفرد في العملية التاريخية ، أو الحط من قيمته الفردية ، فهذا غير وارد البتة ، لأن "الظواهر العامة النموذجية ينبغي أن تصير بذات الوقت إلى

تصرفات خاصة ، إلى نوازع شخصية لأناس معينين ... هنا يكمن سر النهوض بالفردية الى مستوى النموذجي دون أن تسلب منها القسمات الفردية ، بل التشديد على القسمات الفردية بالذات" (١) لكن تتحدد قيمة الفرد التاريخية ، من خلال القوة الجماعية .

وهذا هو الفرق بين المفهومين ، لأن تجربة البطل النموذج لا ترتبط به شخصيا ، بقدر ما تحمل صفة الفعل الجماعي " فقيمة الفرد تتحدد بقدرته على تحديد اللحظة الحاسمة التي يجب الانقضاض فيها وكسب المعركة ، لكن مجريات هذه المعركة ذاتها ، لن تتحدد به كفرد ، ولكن تتحدد بالمنظومات الفكرية التي تقودها ، والكم البشري والعتاد الحربي ، فيخرج لذلك الفعل الفردي من الخاص ليتخذ طابعه العام الواسع" (٢) وليس معناه افتقاد البطولة الفردية ، ورمزيتها ، إنما تصبح القضايا الخاصة قضايا عصر بكامله ، ويتحول الفعل البطولي الخاص إلى فعل نموذجي ، حيث تتحدد الملامح الفردية بالمسائل الموضوعية العامة ، من هنا تظهر قدرة الروائي على امتلاك التطور الاجتماعي والسياسي جماليا ، كما تكمن قدرته في التعبير النموذجي من خلال أبطال نموذجيين .

وقد عبر الكاتب " الطاهر وطار " وفي روايته "اللاز " (٣) ،عن الممارسات القمعية التي مارسها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري ، بكل موضوعية ، وصور فيها أنواع الظلم والاضطهاد والاستبداد التي تعرض لها المواطن الشريف

---

(١) جورج لوكاتش – " دراسات في الواقعية " – ترجمة : نايف بلوز ص ٢٩ .

(٢) واسيني الأعرج – "تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث في سيسيولوجية البطل وتاريخية تطوره في النص الروائي) " ص ١٥ .

(٣) الطاهر وطار – اللاز – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر – ط ٣ ، ١٩٨١ :

على أرضه ، فجاءت شهادة حقيقية لما يمكن أن نسميه "الصراع الملحمي بين الخير والشر أو بين العدل والظلم" ، وتكشف النقاب عن المؤمرات الدنيئة ، التي كانت تحاك على الثورة التحريرية ، سواء من طرف قوات العدو ، أو حتى من طرف أبنائها أنفسهم ، ثم دور الشعب الأعزل في تفكيك القيود ، وتحقيق النصر ، حتى لو كلفه كل ما يملك ٠

ولا نكون مبالغين ، إذا اعتبرنا — وهذا رأي يشاطرني فيه كل النقاد الذين اطلعوا على الرواية — أنها من الأعمال الروائية الهامة ، الناجحة فنيا ، تبشر بمستقبل زاهر للرواية العربية عموما ، والجزائرية على وجه التحديد ٠

وتعالج الرواية الثورة الجزائرية بين جسامة التضحيات ، وحتمية الاستمرار ، وهي الخلاصة الحقيقية التي تتجمع حولها شخصية "اللاز" (١) المحورية ، التي تعني الرواية أولا ، ثم الثورة ثانيا ، والشعب ثالثا ، والانسان رابعا ، الانسان الضائع وسط ركام من المتناقضات ، والشعب الأعزل التائه بلا هوية ، والثورة المنتصرة على النفس من ناحية وعلى المستعمر من ناحية أخرى ، والرواية الشكل الفني الذي تصب فيه كل هذه القيم مجتمعة ٠

وعبر تداعيات الارتداد إلى الخلف ، تبدأ "اللاز" — الرواية — في رسم سلوك الشخصيات ، وتبدأ معها الادانة الكاملة لواقع المجاهدين ، وأبناء الشهداء ، بعد الاستقلال ، من خلال مشهد أصبح مألوفا ، حيث تلتقي

---

(١) "اللاز" لفظ عامي متداول في الجزائر ، وهو نقل حرفي للفظ الفرنسي " L'AS " ومعناه الرقم واحد في لعبة الورق أو لعبة النرد ، المتعارف عليه عند المقامرين ، وهو الورقة الرابحة ، وقد انتقل هذا المعنى من مجال اللعب الى مجال السلوك الاجتماعي أو الحضاري للانسان ، ثم ارتبط هذا المعنى عند عاميتنا بالشخص ذي النزعة الشيطانية ، أو الشخص الذكي ، الفائز ، والمنتصر دائما وأحيانا يستعمل للتطير ٠

مجموعة منهم أمام مكتب المنح للحصول على بعض الدريهمات، وهي صرخة عزيزة يطلقها "وطار" قبل أن يفوت الأوان ، للذين حولوا شهداء ثورتنا إلى مجرد بطاقات، تستظهر مرة كل ثلاثة أشهر ، ثم تطوى في انتظار استظهارها مرة أخرى في المنحة القادمة .

من خلال هذه البداية الصريحة ، تنطلق الرواية للتأمل في الزمن الماضي ، إلى مرحلة الثورة الجزائرية التي كانت فيها التضحيات جسيمة ، بحجم الأهداف النبيلة ، التي سعت إلى تحقيقها ، وتغوص في حياة القرية ـ الجزائر ـ وعلاقات سكانها المتباينة ، موقعها في أعلى الجبل ، وسنحة أهاليها ، بما فيها عاداتهم ، وتقاليدهم وقيمهم ، وشعائرهم الدينية ، وأسماؤهم وحرفهم التي يمارسونها ، كل ذلك تعبير عن التباين المطلق بين تناقضات تحكم علائقها الداخلية ، ومن جهة أخرى ، علاقتها بالقوى الدخيلة عليها ، التي تصر على أنها فرنسية ، أو أنها جزء من فرنسا الأم ، وأن سكانها الجزائريين فرنسيون .

هذه العلاقة المتباينة ستكون صورة للصراع المحتدم بين أبطال الرواية ، صورة الجزائريين المتناقضة فيما بينهم ، صورة للخائن ، وأخرى للثوري ، وأخرى للاقطاعي ، والأخرى للشاذ خلقيا ، وهكذا ، وصورة الجزائريين في صراعهم مع المحتل الدخيل الذي نهب خيراتهم ، وشرد عائلاتهم .

وتحاول الرواية أن تضعنا منذ البداية أمام واقع مترد ، يجمع في جوانبه كل المتناقضات والآثام . فالشيخ "الربيعي" يمني نفسه بمزيد من الربح ، وابنه "قدور" يمني قلبه بجارته "زينة" ، و "حمو" يمني نفسه بالزواج من "خوخة" بنت صاحب الحمام الذي يشتغل عنده ، وهو على علاقة غير شرعية أيضا مع ابنته "مباركة" و "دايخة" ، وهناك "الشامبيط" يرصد كل تحركات السكان ، ليقدمها يوميا إلى الضابط الفرنسي ، وهذا "اللاز" الفتى المشاغب ،

العنيد ، اللقيط ، ابن "مريانه" يتصدي للمارة ، يضرب هذا ويشاكس ذاك ، وهذا " زيدان " المنهمك في تلقين الشبان مبادئ الفكر الشيوعي ، تاركا لأخيه " حمو " أمر تدبير الغذاء لأسرته المتكونة من عشرة أفواه ، وذاك الضابط الفرنسي الشاذ جنسيا ، يبسط سيطرته على القرية ، وينعم بالأمن والطمأنينه .

إذن قرية ضبابية لازالت تعيش الزمن البدائي ، كل شيء فيها يسير في اتجاه الهاوية ، وهي صورة حقيقية للواقع الجزائري المتدهور إبان الاحتلال الفرنسي ، وهي على ما هى عليه الآن ، ثمرة للواقع المتعفن ، الذي أفرزته تراجيديا العلاقات غير الشرعية ، المبنية على الظلم والاضطهاد والاستغلال .

ومع صور الضياع ، تطالعنا صورة الفتى "اللاز" الضائع ، الذي تجمعت فيه كل آلام شعبه وخبراته "اللاز" الذي لا يعنى سوى ذلك الشعب التائه بلا هوية ، يحاول من خلال إثارة الشغب والصخب ، والاصطدام بالجميع دون تمييز ، أن يثبت وجودة وهويته ، وهي صورة الشعب الذي أنكر المستعمر حقه في الوجود ، فاحتل أرضه ، ونهب خيراته ، وشرد أبناءه ، وقتل رجاله واستباح نساءه ، إنها خطوة أولى لاثارة انتباه الآخرين إليه ، " أليست هي الثورة على النفس وعلى الآخرين ، توطئه للثورة على المحتل البغيض"[1] التي يمهد لها "وطار" الأرضية الخصبة لنمو الوعي الثوري عند باقي السكان ، والخيط المتين الذي يربط حلقات الصراع داخل الرواية ، صراع "اللاز" الانسان وصراع "اللاز" الشعبي من أجل أن يكون له مكان على هذه الأرض ككل الشعوب وسيكون له ما أراد ، وليس ما أرادوا ، فقد أرادوه لقيطا ، وهو ثمرة شرعية

(١) مجلة "الفكر العربي" العدد ٢٦ ــ مارس ١٩٨٢ ــ السنة الرابعة ــ عدد خاص تحت عنوان : نظرية الأدب والنقد الأدبي ــ تصدر عن معهد الانماء العربي ــ بيروت ــ المقال تحت عنوان : رواية "اللاز" للطاهر وطار ــ يوسف الصميلي ــ ص ٢٠٤ .

لأجيال متعاقبة ومتتالية على مر الزمن •

وتبدأ مع صور البؤس والحرمان صور النضال الثوري ، ويتحول "اللاز" ، بعدما طوى صفحات الجريمة ، إلى بطل ثوري مجاهد ، في صفوف جبهة التحرير الوطني وجيشها ، يؤمن بالثورة كما آمن بها الشعب ، بحسه الشعبي ، وضميره الواعي "آمن بها بسرعة كالشعب ، لأنها كانت منه ... فيضا منه .. وانضم إليها بنفس السرعة ... بل ، لقد احتضنها كما احتضنها الشعب... "[1] وتكون المفاجأة عندما يعرف أن المناضل "زيدان" هو أبوه الحقيقي ، والشرعي وأنه جاء ثمرة لقاء غير شرعي بين "زيدان" و"مريم" التي انتحلت اسم "مريانة" تنصلا مما يربطها بالماضي •

وهنا تكمن قدرة الروائي على تطوير الشخصية وتصوير التحول الخطير ، الذي آلت إليه ، وهي مفاجأة واقعية رمزية مزدوجة ، لا تعني سوى تعليق مأساة حياة "اللاز" السابقة كلقيط مجرم ، ثم التحول الطبيعي إلى الطريق الصحيح ، بعدما احتضنته الثورة ، واكتشف هو زيف العلاقات الودية المصلحية ، التي كانت تربطه بالضابط الفرنسي ، فحققت ذاته ، وأنهى غربته ، وولد من جديد ، ليبدأ صفحة جديدة •

ولعل هذه العلاقة المتفسخه التي كانت تربطه بالضابط الفرنسي لم تأت جزافا ، بل وسيلة جمالية وظفها "وطار" لادانة المستعمر ، وابراز عفونته ، وحقارته ، التي لا تمثل الا الجانب الحضاري الحقير المتعفن للغرب ، فهي علاقة غير طبيعية ، شاذة •

كما تعبر من ناحية أخرى عن الفوقية في مظهرها الخارجي من قبل الضابط تجاه "اللاز" ، وهذا اعتقاد الذين لا يعرفون سر العلاقة" البعض يراها

---

(١) اللاز ص٢٤٨ •

قائمة على القوادة ، فاللاز بواسطة الشقية أمه ، يتصل ببعض العاهرات، ويمهد لهن سبل الاتصال بالضابط سواء في مقره أو في ديارهن ، بينما البعض يرى أن اللاز يعمل في مخابرات الضابط يحصي حركات الناس، ويتقصى أخبار الثورة ، والبعض الآخر لا يستبعد أن يقوم اللاز بالعمليتين معا " (١) لكنها في حقيقتها الخفية ، تعبر عن العكس تماما ، وهنا تكمن قدرة الكاتب على التجسيد الحي للشخصية الروائية النموذجية ، لتعبر عن مأساة شعب بأكمله ، وتصبح العملية تعبيرا عن شذوذ العلاقة نفسها بين فرنسا الحاملة للواء الحضارة المتفسخة ، والجزائر المغلوبة على أمرها ، ولكنها الجزائر المتأصلة بجذورها العربية الصلبة.

وعلى امتداد الخط البياني لنمو الحركة داخل " اللاز " ــ الشعب ــ تزداد حقارة الضابط الفرنسي ــ الاستعمار الفرنسي والحضارة الغربية بصفة عامة ــ الشيء الذي أدى بالكاتب إلى أن يجعله غير قادر على ممارسة القمع ، وارتكاب الجرائم بنفسه ، فيستعين بالخائن "بعطوش" ، الفتى الانتهازي ، الذي ما فتأ ينفذ أوامر سيده ، من أجل التطلع إلى مركز مرموق ، وهو يمثل فئة من المجتمع حاولت أن تتخلص من أصولها إبان الثورة التحريرية ، وتبيع ضمائرها بأبخس الأثمان ، جريا وراء الطموح الذيلي الهامشي ، فيقول عنه الضابط الفرنسي " لو كان واعيا للبث مع أخوانه ، الانتهازي القذر ، لا يدرك تماما أنه ليس فرنسيا ، ومع ذلك يأتي أعمالا لا يأتيها إلا فرنسي مخلص ، الخائن القذر " (٢). فكان اليد المنفذة لارادة القوى الشريرة ، قتل " مريم " أم اللاز ، ودمر متجر الشيخ "الربيعي " ، وضاجع خالته "حيزية" أم الشهيد " قدور "ثم قتلها قتله شنعاء ، أفشى سر "اللاز" ــ سر الثورة ــ للضابط الفرنسي ، وأنكر انتماءه العربي في الوقت الذي كان فيه الصراع على أشده بين المجاهدين

---

(١) اللاز ص١٤ .

(٢) الرواية ص١٣٠ .

وعساكر الاحتلال من جهة ، ومن جهة أخرى كان مئات المجندين الجزائريين في الجيش الفرنسي ، يتسللون للالتحاق بالثورة .

غير أن حالة الضياع التي يعاني منها "بعطوش" لم تدم طويلا ، ويتحول من أدنى درجات الذل والخسة ، إلى أعلى المراتب القيادية في الثورة ، ونرى أنها مكافأة في غير محلها قدمها " وطار " لهذه الشخصية ، التي تسربلت بالخيانة في أقبح صفاتها ، فحتى لو فرضنا جدلا أن "بعطوش" كان شجاعا وذكيا ومقداما وما لا نهاية له من الأوصاف الرجولية الحميدة ، إلا أن هذا لا يبرأه ، ولا ينفي عنه صفة الأنتهازية ، التي مارسها بكل حقارة على بني جلدته .

فقد يكون هذا العمل مبررا فنيا في الرواية ، من خلال رد الفعل الايجابي الذي قام به ، تكفيرا عن ذنوبه السابقة ، فقتل الضابط الفرنسي ، وأشعل براميل البنزين في الثكنة العسكرية ، إلا أن ذلك لم يكن وليد اقتناع شخصي أمتله عليه الضرورة التاريخية ، بل جاء نتيجة شعوره المتزايد بالخوف على مصيره ، بعد ما أدرك أن الثورة له بالمرصاد ، مهما طال الزمن أو قصر ، كما أنها باستطاعتها الوصول إليه مهما قوة الحراسة حوله ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، حتى الكوابيس المرهقة التي كانت تطارده في كل لحظة بعد فعلته الدنيئة مع خالته ، أو إن شئنا سميناها " عقدة تأنيب الضمير " التي جعلته يعيش في دوامة من القلق ، والحيرة ، والشعور بالخزي والعار ، لم تكن مبررا كافيا لمحو الماضي الأسود ، الذي صبغ به وطنه ، فأين كان ضميره ، إن كان فعلا له ضمير طوال هذه المدة الماضية ؟

كما أن هذا غير مبرر جماليا كقيمة فنية على مستوى المبادئ الثورية ، التي قامت عليها الثورة التحريرية ، ودافعت عنها كل فئات الشعب الجزائري فهل يعقل أن تقبل القيم والمبادئ الثورية لجبهة التحرير الوطني شخصا

بمجرد أن يقول إنني استفقت، وأريد الانضمام إليكم، فهذا ما لم نعرفه أبدا على أرض الواقع، اللهم إلا إذ يراد منه الحط من شرعية الثورة التحريرية، ومبادئها وقيمها ففي الوقت الذي كنا ننتظر فيه نهاية مأساوية للخائن على يد جبهة التحرير، نجده في نهاية الرواية – في الزمن الروائي – صاحب جاه وسلطة، حيث يعرض عليه "حمو" المناضل الكبير، أن يساعده على إيجاد عمل فكيف نفسر هذه المفارقات العجيبة؟

ومن خلال الممارسات الوحشية التي تعرض لها الأهالي تولدت الرغبة الشديدة لمواجهة المستعمر، فعمل كل حسب طاقته، وحسب ما يمليه عليه ضميره، وما تمليه عليه القيادة العليا للثورة، فامتزجت الدماء والدموع، وتزاوجت الميول والأهوال، وكان المخاض عسيرا، بقدر ضخامة المولود، ومعه ازداد الخط الدرامي للرواية في الصعود والتنامي، لتظهر المواقف الشخصية على حقيقتها جلية، وتتبدد الحجب الواهية، التي تربط العلاقات، وتنمو شخصية "اللاز"، وتنمو معها الآمال العريضة لكافة الشعب، فتكون الولادة من جديد ويكون معها الألم أكبر، فيدرك من جديد جمال الدنيا من حوله لأول مرة، وهو فوق قمة الجبل، يبصر الدنيا برؤية جديدة، فيقول في هذا الحوار الداخلي معبرا عن شعوره وقدماه تطأ الجبل لأول مرة "يقين أنني كنت قبل اليوم أعمى، لا أبصر إلا وجوه الناس، ولا أرى غير الكبرياء، والمكر، أو الذل والجوع" (1) أما اليوم فهو يعيش لهدف أسمى، يفوق ما يفكر فيه أبوه "زيدان" يعيش من أجل هدف واحد.

إنها الثورة، التي أحبها، وآمن بها، بغريزته الشعبية، لأنه كالشعب أو إنه الشعب نفسه، لم يتعلم في جامعات موسكو، أو مدارس القيادات الحزبية، فهو لم يولد واعيا، بل نما وترعرع في أحضان ثورته، شأنه في ذلك شأن باقي

(1) اللاز ص ٢١٠.

بمجرد أن يقول إنني استفقت، وأريد الانضمام إليكم، فهذا ما لم نعرفه أبدا على أرض الواقع، اللهم إلا إذ يراد منه الحط من شرعية الثورة التحريرية، ومبادئها وقيمها ففي الوقت الذي كنا ننتظر فيه نهاية مأساوية للخائن على يد جبهة التحرير، نجده في نهاية الرواية — في الزمن الروائي — صاحب جاه وسلطة، حيث يعرض عليه " حمو " المناضل الكبير، أن يساعده على إيجاد عمل فكيف نفسر هذه المفارقات العجيبة ؟

ومن خلال الممارسات الوحشية التي تعرض لها الأهالي تولدت الرغبة الشديدة لمواجهة المستعمر، فعمل كل حسب طاقته، وحسب ما يمليه عليه ضميره، وما تمليه عليه القيادة العليا للثورة، فامتزجت الدماء والدموع، وتزاوجت الميول والأهوال، وكان المخاض عسيرا، بقدر ضخامة المولود، ومعه ازداد الخط الدرامي للرواية في الصعود والتنامي، لتظهر المواقف الشخصية على حقيقتها جلية، وتتبدد الحجب الواهية، التي تربط العلاقات، وتنمو شخصية "اللاز"، وتنمو معها الآمال العريضة لكافة الشعب، فتكون الولادة من جديد ويكون معها الألم أكبر، فيدرك من جديد جمال الدنيا من حوله لأول مرة، وهو فوق قمة الجبل، يبصر الدنيا برؤية جديدة، فيقول في هذا الحوار الداخلي معبرا عن شعوره وقدماه تطأ الجبل لأول مرة "يقين أنني كنت قبل اليوم أعمى، لا أبصر إلا وجوه الناس، ولا أرى غير الكبرياء، والمكر، أو الذل والجوع" (1) أما اليوم فهو يعيش لهدف أسمى، يفوق ما يفكر فيه أبوه "زيدان" يعيش من أجل هدف واحد.

إنها الثورة، التي أحبها، وآمن بها، بغريزته الشعبية، لأنه كالشعب أو إنه الشعب نفسه، لم يتعلم في جامعات موسكو، أو مدارس القيادات الحزبية، فهو لم يولد واعيا، بل نما وترعرع في أحضان ثورته، شأنه في ذلك شأن باقي

(1) اللاز ص ٢١٠.

رفاقه الآخرين ، الذين خرجوا من رحمها ، ونموا في أحضانها ، كما ترعرعت هي الأخرى في أحضانهم ٠

لكن عكس ذلك ، تبدو شخصية "زيدان" التي تملك كل المقومات القيادية لتجعل منه رمزا للقوة السياسية اليسارية المتطرفة غير متناسقة مع الخط البياني لمفهوم الثورة الشعبية ، والفرق بينه وبين "اللاز" واضح ، فرق بين "الحزب الشيوعي الجزائري" وبين الثورة ، فينظر "زيدان" إلى الثورة من جانب أحادي ضيق ، ويري ضرورة انصهارها كلية تحت لواء الفكر الشيوعي ، ومن غير هذه الايديولوجية تظل الثورة في رأيه "مجرد حركة تحرر" (١)لا يمكنها أن تعمر كثيرا ، لأنها لم تكن من العمال فقط ، لم تكن من البروليتارية ، وستسقط لا محالة في اللعبة الاستعمارية ، لأنها تتكون من كل الشرائح الاجتماعية ٠

لكنه دون وعي مسبق يسقط هو نفسه في اللعبة الاستعمارية ، حيث جاءت "نظرته إلى الثورة التحريرية من منصة عالية جدا ، يلقي من فوقها خطبه عن الثورة ، وعن الاستعمار ، وعن الاقطاعية والبرجوازية ، وعن الفكر الديني " (٢)فيقع أسير العزلة الروحية المتخمة بالفكر المادي ، لهذا السبب كانت القناعة النظرية المزيفة ، طريقا أوصلته إلى الشك في قدرة جبهة التحرير الوطني على الانتصار ، وما هي إلا تشخيص لطموح برجوازي ، وتسلق طفولي تنتهجه بعض الفئات على حساب المجتمع ، رغم أن الثورة فتحت له ذراعيها ، واحتضنته كباقي المناضلين الأحرار ، وأقرت بأعماله البطولية ، وتضحياته الجسيمة ٠

وتبدو أسباب سقوطه مبررة في كثير من الحالات ، فمن التحامل على

---

(١) الرواية ص ١٦٢ ٠

(٢) بشير بويجرة "محمد "الشخصية في الرواية الجزائرية (١٩٧٠ـ١٩٨٣)ص٤٩

الثورة التحريرية ، إلى الوقوف موقف المتخاذل من الدين الحنيف ، فيستبيح الخمر ، ويرى في تحريم الجبهة له مجرد عملية يمانموجية محضة ، لا علاقة للدين بها أبدا ، فيرى أن الدين ما هو إلا كبت "يجمد الطاقات ويعجل بالانهيار ... لم أذق الخمر منذ سنتيين يااللاز ياابني ... الانضباط شيء والتزمت الديني شيء آخر ، إنه يورث العقد الخطيرة ، هات القارورة يااللاز "[1]. وبذلك يضع حاجزا بينه وبين العمود الفقري ، الذي يشكل الهوية الحقيقية للشعب الجزائري ، ويضع حدا فاصلا بينه وبين الركيزة الأساسية التي اعتمدها الشعب في صراعاته المستمرة على مر الزمن ، ضد قوى الشر والطغيان ، وخرج منتصرا فيها .

بالاضافة إلى ذلك ، كيف يمثل "زيدان" ــ فكريا ــ الطبقات الكادحة ، التي لم تكن تجد ما تسد به رمقها ، وهو ينعم بنشوة الخمر ، أليس هذا تناقض آخر ، لا يزيد إلا من تهميش "زيدان" ، ويعجل بسقوطه في كل لحظة .

وفعلا يسقط على يد جبهة التحرير الوطني ، بعدما خيروه بين "اللاز" ــ الثورة ــ وبين "سوزان" ــ الحزب الشيوعي ــ ولا يوجد هناك مجال للتوفيق بين الخيارين ، فما عليه إلا أن يختار بين موتين "الموت النضالي الحربي ، أو الموت الجسدي "[2] فاختار الثاني ، ممنيا نفسه بأن " الشيوعي والشمعة لا دور لهما إلا الذوبان والانتهاء ، والذوبان ، هكذا "[3] وتموت معه طموحاته الدنكشوتية ، في اعتلاء منصب الحكم ، وكرسي السلطة .

من هنا كانت الثورة صريحة في مواقفها مع "زيدان" لأنه فضل شيوعيته على جزائريته ، في الوقت الذي كانت فيه الأسبقية للوطن ، والوطن في حاجة

(١) اللاز ص ٢٠
(٢) الرواية ص ٢٥٥ .
(٣) اللاز ص ٢٥٧ .

ماسة اليه ، مما جعله يدفع الثمن غاليا ، فكانت نهايته ، وحكم عليه بالاعدام ،لأنه مهما سمت الأفكار ، وكانت منطقية إلى حد ما ، فان الفترة العصيبة التـــي تجتازها الثورة لا دور فيها للمنطق أو العقل ، بل المنطق الصحيح الـــذي يفرض وجوده ، هونبذ الخلافات الهامشية ، حتى لو اقتضى الأمر عن طريــق التصفية الجسدية ، والتفكير في مصير الثورة ، ووحدة الوطن .

وكانت عملية إعدام المناضل "زيدان" من المشاهد الرهيبة التي ركــز عليها الكاتب ، فتوحي بالموت النهائي للايديولوجيات ، والاتجاهات الفكريــة ، كما توضع حدا لانتشارها ، كونها دخيلة على المجتمع العربي الجزائري ، فهـي غير صالحة في اللحظة الاتية ، وغير قادرة على تحرير البلاد ، وطرد المستعمر ، في الوقت الذي تبحث فيه الثورة عمن يحمل البندقية ، ويقوم بأعمال ثورية كالتـي قام بها "اللاز" و"حمو" و"رمضان" ، حين دمروا القرية تدميرا نهائيا ،وحطمو الثكنة تحطيما كاملا .

وبذلك تكون مواقف زيدان التبشيرية ، من بين الأسباب التي عجلـت بنهايته ، وبداية عهد جديد ، تكون فيه الكلمة للأصالة الشعبية ، مما جعــل "اللاز" يصرخ بأعلى صوته بكلمة السرالتي التحق بموجبها بالثورة" ما يبقى في الوادي غير حجاره" ، إشارة إلى أن الثورة باقية ، وأن البقاء للأصلح ، "وأن الحق لابد أن يدمغ الباطل ، وأن الأصالة الثورية هي التي تفوز لدى نهايــة المطاف فوزا محققا " [1] ، ولا يوجد مكان للتخاذل أو التلاعب بمصير الشعب .

وتنتهي الرواية من حيث بدأت ، في شكل دائري ، بدأت بالزمــن الحاضر ، لتغوص عن طريق الارتداد إلى الخلف في الماضي ، وتعود للزمــن

(١) عبد الملك مرتاض ــ "عناصر من التراث الشعبي في اللاز (دراسة فــي المعتقدات والأمثال)" ــ ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر ١٩٨٧ ص ٣٩ .

الروائي الحاضر ، فيفاجىء القارىء أن "اللاز" البطل الذي دخل الثورة من بابها الواسع ، وانغمس فيها حتى آخر شعرة من رأسه كما يقال ، فيتعرف على أبيه ، ويخوض معارك ضخمة ، حيث نجده لاجئا متشردا ، يردد عبارته المشهورة " ما يبقى في الوادي غير حجاره " ، تعليلا لاستمرارية الثورة وديمومتها ، فالشعب باق والثورة باقية ، والكل باق وشاهد على الصراع الملحمي القائم بين العدل والظلم ، والخير والشر ، والانسان والثورة والشعب.

ومن بين الوسائل الفنية التي دعمت فكرة "الصراع بين الخير والشر أو العدل والعدل " في الرواية ، هي ظاهرة "المثل الشعبي " الذي استغله الكاتب لتأكيد طبيعة الصراع بين الشخصيات ، وتصوير الحدث العام ، وان كنا نعتبره في كثير من الحالات حدثا ثانيا ، يضاف إلى الحدث الرئيسي ، وقد ركز "الطاهر وطار" على المثل الشعبي " ما يبقى في الوادي غير حجاره " الذي جاء ليلخص التجربة الروائية ، ويلخص المعنى العام الذي تدور حوله الأحداث الذي ردده "اللاز" تسع مرات ، ثم "حمو" و "زيدان" ، من أجل كشف وسبر أغوار الشخصية ، وكذا معرفة ميولها ، وانتماءاتها ، وفكرها ، وسلوكها ، وثقافتها وفلسفتها في الحياة بشكل أعم.

ولما كان المثل الشعبي هو عبارة عن "تعبير ناقد للحياة يقدم العبرة الصادقة للانسان بما يوجهه إلى جادة الطريق " [1] ، فان استعماله في الرواية جاء ليثبت الطروحات الفكرية الهادفة ، التي انطلق منها "اللاز" لفهم الصراع بين الأهالي الجزائريين المستضعفين ، والغزاة الفرنسيين المستعمرين ، وقد كان "اللاز" يعني في ترادده للمثل الشعبي ، أن البقاء للأمثل ، والظفر للشرعية ، والنجاح في نهاية الأمر لكل ما هو أصيل ، كما أنه من ناحية أخرى جاء

(١) فاطمة حسين المصري ـ " الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصري) " ـ ص ١٠٥.

ليرسم فلسفة الشخصية التى استشهدت به .

لقد خاطب "اللاز" الجمهور مرتين في الشارع، "وقدور" مرتين و"الربيعى" خمس مرات، فالملاحظ هنا أن الشيخ "الربيعى" هو الذي استأثر بتلقي المثل أكثر من غيره، وقد يعود هذا التأكيد لهذه الشخصية من وزن كبير على مسار الأحداث الروائية، فهو الذي فقد" قدور" في الثورة وأضحى أثكل يساءل عن نجله كيف استشهد ، وأين، ومتى ، حيث يصاب بخيبة أمل وانقباض شديدين ، لهذا حاول "اللاز" أن يخفف عنه بعض الذي هو فيه .

وقد رأينا أن الشخصيات المستخدمة للمثل الشعبى أمية فى الغالب، وقريبة فى تعاملها مع الحياة اليومية الشعبية "فاللاز" مثلا كان أميا ، لذلك كان أكثرها اصطناعا للمثل بصفة خاصة ، وأولعها به استشهادا .

فحتى وان وجدنا بعض الشخصيات المثقفة مثل "شعبان" والمسؤول السياسى و"زيدان" يصطنعون المثل الشعبى ، فانهم لأجل التأكيد على قضية النضال ، والثورة المستمرة على النفس والعدو ، والتأكيد على أن التاريخ لا يعود إلى الوراء ، وأن الثورة هي الرابحة ، والزيف الرجعي هو الخاسر فى النهاية ، رغم قوة العدو ، فالنصر سيكون بجانب الحق ، والصح ، كما يقول أحد الشخوص ، وأن عدالة القضية التي يدافعون عنها أقوى من أن تنالها دعاوي الضالمين والرجعيين .

كما نلاحظ أيضا أن "الطاهر وطار" حاول أن يجرد الضابط الفرنسى من كل انسانيته وشعبيته ، عندما لم يسند إليه مثلا شعبيا ، ينطق به على لسانه ، اللهم الا ترد يده لهذا المثل الشعبي "النخالة تجلب الكلاب" (١) .

(١) اللاز ص٨٣ .

المثل الذي تلفظ به أثناء لقائه "باللاز" وهو مقيد بالسلاسل في الثكنة، حيث يعكس زاوية تفكيره الاستعماري، اذ وسوست له نفسه من مركز القوة والاستعلاء قتل "اللاز" وسولت له ألوانا من الشر والاثم للتخلص منه، لهذا كان استعماله لهذا المثل الشعبي دليلا على حب التسلط، والاستخفاف، كأنه يملك من المال والسلطة والجاه ما يخول له فعل المنكرات، وأما دون ذلك فلم يتلفظ بأي مثل شعبي ، من باب الاحتقار والازدراء المسلطين عليه.

كما استفاد الكاتب أيضا من بعض التقنيات الروائية الحديثة، وأبرازها لعبة الزمن، حيث تمكن من صياغة أحداث روائية متنوعة ضمن أزمنة مختلفة ومتداخلة ومتشابكة، دون أن يختل البناء العام للرواية، فالحاضر ثم الماضي، ثم العودة ثانية إلى الزمن الحاضر، هي الدعائم التى بنيت عليها الرواية، "وهذا ما حقق الانارة الداخلية فى اللاز" [1]، وما يستلزم هذا التداخل في الأزمنة من أساليب فنية، كتيار الوعي، والفلاش باك، لمعايشة الحدث في زمنه الماضي، مع استمرار الشخصية والحدث في الزمن الحاضر، مما يؤدي كنتيجة حتمية إلى أن تخاطب الشخصية نفسها، عبر المونولوج الداخلي، مما يعطى للرواية القدرة الكافية على تجسيد حلم الثورة الشعبية.

ويكون بذلك "الطاهر وطار" قد عبر من خلال روايته "اللاز" عن الثورة التحريرية إبان انطلاقها واشتعالها، وصورها من الداخل، بعد أن تفجرت شرارتها، فى شكل ثنائية بين الخير والشر أو بين العدل والظلم، وما الأعمال البطولية التى قام بها "اللاز" إلا "مرآة لنفسه المتحدية، بل كانت

---

(١) مجلة "أفاق عربية" ـ العدد ١٠ ـ حزيران ١٩٧٨ ـ تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد ـ المقال تحت عنوان: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ـ طلال سالم الحديثي ـ ص ٨٠.

صورة لنضال الشعب الجزائري ، الذي كان اللاز يحمل في طياته جميع بذوره"(١) ·
في قالب روائي متميز ، يستمد روحه من روح الشعب ، وتراثه المجيد ·

واذا كان هذا هو المجتمع الجزائري ابان الاحتلال الفرنسي ، وبالذات قبيل انطلاق الثورة التحريرية وأثناءها ، وما عاناه من ممارسات قمعية ، وتصرفات لا انسانية ، عبرت عنها الرواية في شكل ثنائية قائمة بين الخير والشر ، أو العدل والظلم ، ويتحقق فيها الدستور الأخلاقي الشعبي ، فينتصر الخير في النهاية ، مهما اعترض سبيله الأشرار ، فان نوعا آخر من التصرفات اللاأخلاقية واللاانسانية ، التي مارست حضورها على الساحة الجزائرية ، لا تقل أهمية عن دور المستعمر وممارساته البشعة ، وهي تصرفات الاقطاع والبرجوازية ، سواء كانت أثناء الثورة أو بعد الاستقلال الوطني ·

هذه الفئة التي لعبت بالصالح العام ، واتخذت من السلطة والمال وسيلة لفرض سيطرتها على الفئات الاجتماعية الأكثر فقرا ، فازدادت الفوارق الاجتماعية اتساعا ، وأجهضت كل محاولة لاقامة عدالة اجتماعية ، تعطي نفس الحقوق والواجبات لكافة الشعب ، إلى أن صدر القرار التاريخي بتأميم الأراضي الفلاحية غير المستغلة باسم "الثورة الزراعية" ·

وتحاول الرواية باعتبارها شكل خاص من أشكال القص ، أن تكشف بعض جوانب هذا الصراع القائم ، غير أن الفرق الذي يميز نوعية معالجة الاقطاع في الرواية الجزائرية عموما عن نظيرتها الغربية ، هو الاختلاف الواضح بين طبيعة نشأة الاقطاع ثم البرجوازية بصفة عامة في كلا العالمين ·

(١) مجلة "الثقافة" ــ العدد ٣٣ ــ يونيو ، يوليو ١٩٧٦ ــ تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام ــ الجزائر ــ المقال تحت عنوان : قصة "اللاز" للطاهر وطار (دراسة تحليلية) ــ جودت الركابي ــ ص ٩٠ ·

فاذا كانت الرواية في المجتمع الغربي قد صورت تناقضات المجتمع الرجوازي، الذي مازال يعيش صراعا طاحنا إلى يومنا هذا بين مجموع طبقاته البرجوازية، والاقطاعية، والبروليتارية، فان الرورواية الجزائرية تتطرق إلى فكرة الصراع من جانبه الفكري الأخلاقي فقط، أكثر من الجوانب المادية، أوبعبارة أخرى، فهي تعالجه كماض انتهى، أما صورة الشخصية الاقطاعية أو البرجوازية فلا تبدو عليها محاولة الزيادة في الاثراء، بقدر ما تعمل على استرجاع ماض بائد، لم تبق بينها وبينه إلا ذكريات مؤلمة، وحنينا لحياة غابت شمسها بمجرد صدور ميثاق "الثورة الزراعية".

لذلك فالصراع القائم هنا، صراع بين القديم والجديد، بين التباهي بالماضي ونعيمه، وخوف وتذمر من الحاضر، الذي أصبح يهدد كيانها ومصالحها، وليس صراعا من أجل الزيادة في الثراء، من هنا لا يبدو هذا الصراع قائما على أساس المصلحة المادية، بقدر ما يتحول إلى شكل ظاهرة اجتماعية، تهم المجتمع ككل.

وقد حاولت الرواية الجزائرية أن تضرب كل أشكال الهيمنة والاستغلال مهما كان نوعها، فكانت رواية "الزلزال" للكاتب الروائي "الطاهر وطار" صورة حقيقية وصادقة للممارسات الاقطاعية، التي عبرت عنها شخصية "بو الأرواح"، وأعطت للاقطاعي الجزائري بعده الحقيقي، كذات فاعلة في المجتمع أدت في فترة من الزمن إلى إحكام سيطرتها على الطبقات الشعبية.

ولعل أول صورة تجسد هذا المنحى، اسم الشخصية "بو الأرواح" الذي يجسد صفة القتل، التي مارسها على الجميع، فقتل أرواحا كثيرة، وقد يكون مأخوذا من عالم الميثولوجيا العربية، التى تسمي القط الذي لا يموت بأن له سبعة أرواح، وهناك من يطلق على الكلب نفس التسمية، أي أنه يملك أرواحا

متعددة وألوانا مختلفة ، وقد يكون هناك معنى آخر أبعد من هذا ، هو لأنه " يتكيف مع الأوضاع حسب ما تمليه الظروف، وتقتضيه المصلحة " (١) .

وتحاول الرواية أن تعتمد عملية المزج بين الأزمنة ،بين الماضي والحاضر ، الماضي عن طريق الارتداد إلى الخلف ، والمونولوج الداخلي ، والحاضر — وهو الزمن الروائي — عن طريق رحلة البطل " بو الأرواح " الشاقة إلى مدينة "قسنطينة" مسقط رأسه ، في الماضي كانت قسنطينة ، وفي الحاضر توجد الجزائر العاصمة ، وهذا الارتداد إلى الخلف عن طريق التداعيات ، لا يدل إلا على كونه شكل من أشكال الإدانة ، التي يقدمها الكاتب ، فيكشف لنا من خلالها عن الحنين الذي يلازم "بو الأرواح " لاسترجاع ماضيه البائد ، كمنفذ لحالة الضياع التي أصبح يعانيها ، بعدما انتشر خبر صدور قانون "الثورة الزراعية " ، وبما أنه يشغل منصب مدير ثانوية بالجزائر ، فهو معني بهذا القانون .

ولهذا السبب بالذات سافر إلى مدينة قسنطينة ، ليبحث عمن تبقى من أهله وأقاربه ، الذين نسيهم كل هذه المدة ، ليقسم عليهم أراضيه ، ويسجلها باسمهم وباسم أبنائهم (لأنه عاقر) وهو يعتقد أنه بهذه العملية يصعب على الحكومة تأميمها ،مقابل بعض الشروط يضعها قبل تنازله على الأرض ، وهي أن لا تستغل الأرض إلا بعد موته ، كما أنها ستبقى مستغلة بعد موته من طرف عائلته فقط ، ولا يمكن لأجنبي الدخول مع أفراد العائلة أبدا .

لكنه يفاجئ بأن كل الذين يبحث عنهم تغيروا مع تغير الزمن والأحداث فمنهم من أصبح موظفا ساميا في الدولة ، ومنهم من أصبح ضابطا على الجيش ،

---

(١) مخلوف عامر "تجارب قصيرة وقضايا كبيرة (مقالات نقدية) " المؤسسة الوطنية للكتاب — الجزائر — ١٩٨٤ ص٦٣ .

وآخرون أصبحوا أساتذة ونقابيين وعمال محترمين ، وفي هذه الحالة يشعر "بو الأرواح " بالدوار ، ويصاب بالهلوسة والجنون ، "الجنون هنا يشير الى لا معقولية الاقطاع" (١) ، فينقل على أثرها إلى المستشفى ، وتنتهي الرواية بهذه النهاية المفتوحة ، ولم نعرف مصيره بعد ذلك هل مات؟ أم تعافى ؟واذا كان تعافى فما حكمه على المستقبل ؟ المهم تبقى الرواية مفتوحة على مجموعة من التساؤلات ننتظر "الطاهر وطار " أن يجيبنا عنها في رواية لاحقة .

ومن خلال اللوحة الخلفية للأحداث الماضية ، تتجلى مظاهر الاقطاع فكرا وممارسة (٢) ،وتتضح معها ضخامة الممارسات اللا أخلاقية اللاانسانية ، التي تفنن فيها "بو الأرواح " في حق الضعفاء والمحتاجين ، وتبدأ معها الادانة

(١) مجلة "أمال " العدد ٤٦ السنة ١٩٧٦ تصدرها وزارة الثقافة والاعلام- الجزئر المقال تحت عنوان :البعد الاجتماعي في رواية "الزلزال " محمد ساري ص١٩.

(٢) ارتبط مفهوم الاقطاع في العصر الحديث بدلالات اقتصادية واجتماعية وتاريخية وفكرية ،فالعلاقات الانتاجية في ظل هذا النظام تتميز بالملكية الخاصة لوسائل الانتاج من قبل كبار الملاك ، في الوقت الذي نجد فيه الفلاحين لا يملكون في المقابل إلا أراضي صغيرة ، لا تستطيع تلبية حاجياتهم اليومية ،فيلجؤون إلى العمل عند السادة الاقطاعيين ،لتزويد أجرهم ولو بأجر ضعيفة ، ومع تعاقب الزمن وتوالي الأحداث ، وتحت تأثير استغلال الطبقة الحاكمة والموجهة ،يضطر الفلاحون تحت تأثير ظروف قاهرة كالجفاف أو الكوارث مثلا ،إلى بيع أراضيهم ، أو رهنها لدى كبار الملاك ،من أجل المحافظة على بقائهم ، فيزداد الغني غنى في حين يزداد الفقير فقرا ،وتنشأ الطبقية في المجتمع ،ويتحول الاقتصاد العام في يد فئة معينة ،تمارس استغلالها وهيمنتها على عامة الشعب بشتى الطرق ،وقد ارتبطت قضية الاقطاع في الجزائر بالممارسات التي جسدتها محاولة المعمرين الفرنسيين الاستحواذ على الأراضي الخصبة والمتاجرة بعرق الفلاحين ، مادام الربح هو الغاية المقصودة ولا تهم الطريقة ،إذا كانت مشروعة أم غير مشروعة .

الكاملة مع أول صورة له ، وهو شاب صغير ، يقترض المال من العجوز "إيديـــر" تاجر الأغنام والأبقار والخيول بفائدة عشرة في المائة ، ثم يعود ليقرضه إلـــى المحتاجين من الفقراء والمساكين بفائدة عشرين في المائة ويشترط عليهم وضـــع أراضيهم ضمانا ، كمرحلة أولى لاغتصابها فيما بعد ، حتى إذا لم يستطيعـــوا تسديد قروضهم ، استحوذ عليها ، وضمها الى ضياعه وأراضيه ·

وهذه هي الميزة المهمة من مميزات الاقطاع ، التي تكرس هيمنتها عـــن طريق المراباة ، سواء كان ذلك بما لها أو مال غيرها ، لأن الأساس الذي تقـوم عليه هو تجميع المال واستثماره بشتى الوسائل والطرق ، حتى لو كان ذلـــك يتنافى والأخلاق والأعراف ، أو حتى إذا كانوا الضحايا من أقرب الناس إليـه ، فهم سواسية عنده ، مثلما فعل مع ابن عمه " عبد القادر " عندما قصـــــده لاقتراض مبلغ من المال ، من أجل شراء متجر للغرابيل ، فعامله نفس المعاملـة ، وكانت النتيجة التي يتمناها "بو الأرواح " فيقول " صادف أن كانت السنة عجفـاء في كامل البلاد ، لم يجن أحد حبة ، ولم يحتج أحد غربالا ، عاجلتـــــه ، استعنت بأهل الحل والربط ، ربحت القضية ، خرج العدل المنفذ مـــع الجندرمة ، وطرد من أرضه ، مائة هكتار جيدة ، نصفها على الماء ، حاول فــي السنة التالية استردادها ، لكن المسألة لم تكن عبث أطفال " [(١)] رغم الارث الكبير الذي تركه له أبوه ، الذي كان هو الآخر إقطاعيا كبيرا ، وصورة طبق الأصـــل حيث "كان لا يرى باقي الجزائريين إلا خدما وعبيدا ، وأحجار واد لا تصلـح إلا أن نمر فوقها " [(٢)] .

فلا غرابة إذن أن يسلك " بو الأرواح " سلوك أبيه اللا أخلاقي " [(٣)] ،

---

(١) الزلزال ص ٦١ ·

(٢) الرواية ص ١٧٥ ·

(٣) لقد كان أبوه لا يتورع في كل مرة تتاح له الفرصة عن ارتكاب المعاصي ، ==

فيقيم صرحا شامخا بينه وبين الضعفاء ، ويعتبر الجزائريين خدما له وعبيدا ٠

وهذا ما تدلنا عليه ممارساته الاستغلالية أثناء الثورة التحريرية ، عندما بلغ سن الزواج ، حيث ازدادت تصرفاته اللاانسانية واللاأخلاقيه مع زوجاته وزوجات أبيه وقاحة وبشاعة ، فقد تزوج امرأة "خماسه" عنوة ، بعدما أخذها بالقوة ، ورحل زوجها أيضا بالقوة إلى فرنسا ، ثم قتلها بعد ذلك لعدم الانجاب ، وتزوج ابنتها التي لم تتعد سن التاسعة من عمرها ، ثم قتلها أيضا بعدما اكتشف خيانتها له ٠

ثم عاد وتزوج امرأتين دفعة واحدة ، فكان يضربهما معا ، ويقبلهما معا ، ويضاجعهما معا في وقت واحد ، بل يعمد إلى فرض سيطرته واستعلائه عليهما بشكل فضيع ، واستغلالهما بكل وقاحة ، "أنت انزعي الحذاء الأيمن وأنت الأيسر ، هيا ، قال بصوت غليظ ، امتثلتا ، عندما انتهتا عملهما ركلهما معا .." [1]. هكذا ينظر إليهما "بو الأرواح" لا ينظر إليهما إلا كونهما متاعا من ملكيته الواسعة ، "أنا بو الأرواح ، وأنتما النقيضان المنسجمان بحكم إرادتي " [2] فما دام يملك المال والجاه والقوة ، فليس غريبا أن تصدر منه هذه الممارسات الاستغلالية ، حتى لو كان ذلك يتنافى والخلق الانساني ٠

ويعود ليتزوج مرة أخرى بيهودية ، وسافر معها الى فرنسا ، لا لشيء إلا لكونها غنية ، وباستطاعته أن يغتنم الفرصة للانفاق من مالها الخاص ، ثم يعود بعدما اكتشفت سوء نواياه من ثيب في مدينة "بسكرة" لا يربطهما رابط

= فقد فتح أبواب قبيلته التي كان يرأسها إلى الفرنسيين ، فقتلوا رجالها وحبلوا نساءها ، ثم أعلنوه زعيما ، كما كان يشي باخوانه المجاهدين للسلطات الاستعمارية ، بالاضافة إلى ذلك فقد كان منحلا خلقيا وشاذا جنسيا ، حيث ضاجع زوجة ابنه "بو الأرواح ثم قتلها شر قتلة ، في غياب ابنه ، الذي بعثه إلى تونس لتحصيل العلم ٠

(١) الزلزال ص٠ ٢٢٠ (٢) الرواية ص٠ ٢٢٠

سوى المصلحة الخاصة ، فهي لا تختلف عن اليهودية في شيء ، تملك ثـــروة هائلة ورثتها عن زوجها السابق ، وهو لا يريد غير ذلك ، التمتع على حسابهـا والمتاجرة بمالها ، وابتزاز كل شيء يعود عليه بالفائدة ٠

ثم ينساق مع زوجة أبيه الصغرى ، التي لم تتعد سن السادسة عشـرة من عمرها بكل وقاحة ، "زوجة أبي الصغرى كانت في السادسة عشرة ، رواد تنـي عن نفسها ، مانعت ومانعت ، ثم انسقت معها " (١) وهكذا يعيش في دوامـــة من الانحلال الخلقي والفساد والشذوذ الجنسي ، يمارس استغلاله ـ كطبقة ـ بشكل غريب ، وبطريقة لا إنسانية ، ولا أخلاقية ، جائرة ٠

أما بعد الثورة ، وفي مرحلة الاستقلال الوطني ، فهو لا يتورع عـــن إبداء انتهازيته علانية ، والكشف عن إقطاعيته المهددة بالزوال ، فقد انتقـل فكره الاقطاعي إلى مستوى المؤسسات التربوية ، حيث لا يتوانى عن إظهـــار سخطه وعدائه للمستوى الاجتماعي الجيد ، الذي أصبح يعيشه المواطـــن الجزائري ، في ظل الانجازات الوطنية ، التي حققتها الثورة الاشتراكية ، خاصة في مجال التعليم والتمدرس ، فيرفض المساواة بين الغني والفقير في الدراسـة ، ويرى أنه من الدناءة أن يجتمع أبناء الاشراف وأبناء الفقراء في قسم واحد ، بـل في مؤسسة واحدة ، "بهذا يخربون الدين والأجيال ، يجمعون بين أبنـــاء الأغنياء والفقراء في ثانوية أو جامعة واحدة ، ويعطونهم معلومات واحدة ، إنهـم يناقضون إرادة الله ويقفون عرضة لها ، ويفسحون المجال إلى الخارج ليصـدر أفكاره الهدامة إلينا " ٠ (٢)

---

(١) الرواية ص١٧٥ ٠

(٢) الزلزال ص١٥٧ ٠

وهو بهذا يجعل فاصلا بينه وبين من كانوا في الماضي عبيدا عنـــده ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال ، أن يتبدل الواحد من يوم لآخر ، ويصبــح مثله برجوازيا ، ولا يمكن التزاوج بين فكر ابن الفلاح وفكر ابن الغني ، فالأبنـاء في نظره ورثة لابائهم في الغنى والفقر ، في الجاه والسلطان ، في القـــوة والضعف ، "إذا ما صار ابنك هكذا فما تراه يكون ابن الغني ، وابن الطبيـــب والمهندس ، ومن يبق لصنع "الفريك" والسمن وجمع البيض وصنع الصفـــوف؟ هكذا فجأة واحدة من القعر ، من أسفل سافلين إلى أعلى لهليين ، يالـها مـــن وقاحة " (١) .

أما في الزمن الروائي الحاضر ، فتحاول الرواية أن ترسم لنا محاولتـــه البائسة لاسترجاع ماضيه الغابر ، الذي غيرت موازينه الثورة الوطنية ، فيلجـــأ إلى استعمال الحيل والألاعيب وينصب كمينا آخر ، ليس لأشخاص معينيـــن كمـا كان يفعل من قبل ، ولكن لمجتمع بأسره ، جاء إلى قسنطينة ليبث السمـــوم ، ويشكك في مصداقية المشاريع التي تقررها الحكومة لصالح الفئات الشعبيـــة الفقيرة .

فالثورة الزراعية في نظره ما هي إلا حركة شيوعية تعمل لفائدة الخـارج على حساب الوطن "الشياطين الملاعين ، يخطط لهم الروس بأدمغة إليكترونية ، ينقلون عنهم خططهم حرفا فحرفا ، لكن مهلا . مهلا . منطقهم هذا ، غيـــر مستقيم " (٢) وهي من ناحية أخرى اغتصاب ، وحسد ، ومزاحمة لامثاله لأن الدين الاسلامي لا يرى مانعا من وجود طبقات داخل المجتمع ، ورضي كل الرضـــى عن إقامة الملكية الخاصة .

---

(١) الرواية ص٨٥ .

(٢) الزلزال ص١٠١

فملكية الأرض هبة يمنحها الله لعباده كيفما شاء ، فهي شبيهة في رأيه بالذكاء والعبقرية ، وبالتالي مادام الناس ليسوا كلهم سواء في هذا ، فمن الضروري والمنطقي أن لا يكونوا سواء في امتلاك الأرض "قرأنا العلم الشريف ، وجالسنا العلماء ، وكافحنا مع الشيخ ابن باديس تغمده الله برحمته الواسعة وتفقهنا في المذاهب الأربعة ، ولم نعثر على هذا المنكر ، لا الشيء لمن يملكه والتمليك وارد في القرآن ... " (١) هذه النظرة التي تمجد حب التملك ولو على حساب جوع الآخرين ، لا تعمل إلا للمحافظة على كيانها الخاص ، فهو لا يأخذ من القرآن الكريم إلا ما يخدم مصالحه الطبقية .

فالدين في رأيه ليس له معنى ذاتيا ، ولكنه يفسر طبقيا كما تفسر باقي الثقافات الروحية الأخرى ، يختار منه ما يناسبه ، ويدع ما ليس في صالحه ، وهذه هي طبيعة الاقطاع التي تعمل على استثمار الجانب العقائدي في تهميش الحقيقة .

ويحاول إذن "بو الأرواح " أن يستغل الدين ، فيجعل منه ورقة رابحة لخدمة مصالحه الخاصة ، وربما هذه هي النقطة الحساسة التي ارتكز عليها الاقطاع بصفة عامة ، بحجة أن أية ثورة ضد الملاك ما هي إلا تدخل في شؤون الارادة الالهية ، فالله فرق في الرزق ، فمنح هذا وأعرض عن ذاك ، وجعل عباده درجات غير متساوية ، " الدين كل لا يتجزأ ، وكل ما يربط العامة بالله وبالماضي دين ، وكل محاولة لفصل الدين عن الماضي ... إنما هي محاربة للدين ذاته " (٢) وهو يعني بالماضي ، تلك الفئة التي كانت تتظاهر بالدعوة إلى الاصلاح تحت غطاء وهي " لجمعية العلماء المسلمين " وتخفي وراءها عقلية دينية متحجرة ، تؤمن بالطرقية — التي زرعها الاستعمار فيهم بغية تهميشهم —

(١) الرواية ص ١٣٠ .
(٢) الرواية ص ١٣٠ .

وسيلة وغاية ، وتفضلها على أخلاقيات الدين الحنيف.

ليتضح بشكل جلي ، أن هذه القضية هي من أهم الوسائل التي ارتكز عليها "بو الأرواح" في ضرب المشاريع الحكومية ، ويتحول الدين عنده إلى مجرد تجارة ، ووسيلة للتخرير بأولائك البسطاء ، وتحفظ له سيطرته لضرب أية محاولة تشكيك في صدق نواياه ، وهو يدرك أن الدين سلاح ذو حدين ، فاما أن يمارس ليؤدي دوره الإيجابي ، أو يستغل بشكله السلبي فيعطي فكرة الاستغلال طابعا من الشرعية الاخلاقية.

ومن خلال الزمن الروائي الحاضر أيضا ، تتحدد أبعاد الشخصية الروائية وتزداد معها الإدانة أكثر ، فحتى اختيار العنوان "الزلزال" كان مقصودا قصدا ، يوحي بجو خاص، حروفه تشير إلى الانقراض والتغيير الجذري ، وهذا ما جعل "بو الأرواح" ينطق بها في كل مكان يحل به في قسنطينة ، ثم اقترنت هذه الكلمة بسورة "الزلزلة" التي كانت آياتها تتناسب مع رغبته في الانتقام ، فلا يفتأ يذكرها في كل مناسبة ، حتى إمام المسجد يركز في خطبته على هذه السورة ، وكأنها موجهة إليه شخصيا ، يذكره بخطورة الوضع الذي ينتظره.

وقد كان هذا من بين الوسائل الفنية التي استعملها الكاتب بدقة ليبرز بها الوجه البشع للاقطاع ، لأن "بو الأرواح" لا يأخذ من القرآن الكريم إلا ما يخدم مصالحه ، كقوله مثلا : "عليهم اللعنة في الليل إذا تجلى ، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة ، هم الذين يخططون للاستيلاء على أراضي الناس" (١) ثم يواصل أيضا مستخدما بعض آيات القرآن الكريم حيث يقول : "الزلزال هنا أبشع زلزال عرف. شيء عظيم ، تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، تضع كل ذات

(١) الزلزال ص١٠٥.

حمل حملها ، بسكر الناس دون سكر ، تهوي البنايات إلى القعر مثقلة ، تنفجر قوارير الغاز وتعلو ألسنة النار " (١) .

ومن بين الوسائل الجمالية الأخرى التي اعتمدها "الطاهر وطار" في تجسيد هامشية "بو الأرواح" واندثارة كطبقة بكاملها من جهة ، وعلى إبراز ظاهرة الصراع الملحمي الأبدي بين الخير والشر والعدل والظلم من جهة أخرى هي صورة الصراع الأبدي الذي تعبر عنه حكاية "سيدنا علي والغول" الشعبية عندما دخل زاوية سيدي راشد للتبرك ، وطلب يد المساعدة ، حيث "لفت انتباهه صورة رأس الغول على حصانه ، وسيف السيد علي يشقهما ويقطعهما إلى جزئين ... " (٢) . وتصور الحكاية الشعبية ـ التي تعتبر من بين الحكايات الشعبية المتداولة بكثرة في الأوساط الشعبية الجزائرية ـ جانبا من الصراع الأبدي بين الخير والشر ، الصراع المرير الذي دار بين "علي بن أبي طالب" رمز الخير والعدل ، و"الغول" رمز الشر والظلم ، انتهى بانتصار "علي" على "الغول" أو انتصار الخير على الشر ، والعدل على الظلم .

وقد استغل الكاتب هذه الحكاية المجسدة في شكل صورة ـ مازالت تباع إلى يومنا هذا في الأسواق العامة الأسبوعية ـ لينقل لنا صورة صادقة للصراع النفسي المميت ، الذي يعانيه "بو الأرواح" مع من يريدون أخذ أراضيه ، ويجسد من ناحية أخرى انتصار الخير مهما كانت قوى الشر ، وانتصار العدل ومهما كانت بشاعة الظلم ، هذا الصراع الذي "يقوي الاعتقاد بأن أعداء الله ، ينهزمون مهما كانت قوتهم وجبروتهم " (٣) فمهما كانت العقبات التي تعترض العدل ، فلا بد من الوصول إلى الغاية التي ينشدها ، ومهما كانت الحواجز التي تعترض الخير ، فانه سيصل إلى تحقيق أمنيته ، وانتصاره في

(١) الرواية ص١٠٥ .
(٢) الزلزال ص١٣١ .
(٣) الرورواية ص ١٣١ .

النهاية أكيد ، فالطيب هو الغالب دائما ، في حين أن القبيح هو الخاسر دائما أيضا .

وتنتهي رحلة " بو الأرواح " إلى مدينة قسنطينة التي لم تدم إلا بعض الساعات ككل النهايات التي تطالعنا بها طروحات الواقعية الاشتراكية ، المستنبطة من الطروحات الشعبية ، إذ لا تختلف في منهجها ورؤيتها عن الفكر الشعبي ورؤيته للحياة ، فيصاب البطل في نهاية الرواية بالهلوسة والجنون ، ينقل على أثرها إلى المصحة .

وهي نهاية إيجابية ، وليس مجرد خاتمة للأحداث الروائية ، فهي أقرب إلى "التنوير النهائي " الذي يكشف عن موقف الروائي من الأحداث الجارية حول "الثورة الزراعية" باعتبارها البديل الأمثل لحالة البؤس ، التي يعاني منها أغلبية الفئات الاجتماعية في الجزائر ، كما تفيد "أن هذا القطع عن خط التطور الانساني ليس نهائيا أو مطلقا ، وأن حدوث التغيير في حياة الانسان ليس بأي حال هو نهاية الصراع ، بل يعني رحلة أخرى جديدة ، وأن التغيير الأصيل يصير رهن هذا التركيب الخاطئ لمجتمع بأسره " (١) ، وما تجمع هؤلاء الأشخاص حول "بو الأرواح " في الحقيقة ، إلا تجمع لمواجهة الاقطاع والبرجوازية.

وليعطي للظاهرة بعدا اجتماعيا ، أكثر مما هو بعد شخصي ، "نحن من سيدي مسيد ، نحن من مزبلة بولغرايس، نحن من السويقة ، نحن من سوق العصر ، من باردو ، من جنان التشينة ، نحن أبناء شهداء القل وميلة والأوراس وجرجرة ، نحن أبناء عمال ما شا ، وعمال السكك الحديدية ، وعمال

(١) مجلة "أدب ونقد " العدد ٩ ـ ديسمبر ١٩٨٤ ـ يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوجدوي ـ القاهرة ـ المقال تحت عنوان : المرأة في أدب "الطاهر وطار " ـ رجاء عدلي ـ ص ٤٢ .

جامع الأمير عبد القادر "[1] وكأن التغاف هؤلاء ، هو موقفهم الحقيقي والايجابي في نفس الوقت من الاجراءات الوطنية ، التي أفشلت خطة "بو الأرواح " وكل من نهج نهجه ، الفئات الاجتماعية الممثلة بكل طبقاتها ، التي تناضل من أجل تحقيق حياة أفضل ، تنمحي فيها كل أشكال الهيمنة والاستغلال ، وتسود العدالة ، والحرية ، والمساواة ، فيتحقق بذلك الدستور الأخلاقي الشعبي ، ويعم الخير ، والعدل ، والفضيلة المجتمع .

وقد اعتمد "الطاهر وطار" لتقديم صورة صادقة عن تجاوزات " بو الأرواح " ، وممارساته الاستغلالية ، على التقنية الروائية المستمدة أساسا من الفكر الشعبي ، وهي "المثل الشعبي " لرسم الاطار الفني الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وإعطاء روح شعبية لتحركاتها ، كما تساعد على تتبع رؤيتها الفكرية ، وطريقة تفكيرها ومنحها فرصة أخرى إضافية للتعبير عما يختلج بداخلها ، بطريقة فنية رمزية .

فاذا كانت الأمثال الشعبية عبارة عن خلاصة لتجربة من التجارب الحياتية للانسان ، ومحصول خبرته في شتى الميادين ، بعيدة كل البعد عن الوهم أو الخيال ، فانها استطاعت أن ترتقي "بالزلزال " إلى مصاف الروايات الناجحة فنيا في هذا المجال على الأقل .

فاذا كان "بو الأرواح " يتخذها في بداية الرحلة إلى مدينة قسنطينية ، لأجل تعريف القارئ بخلفيات المدينة ، العمرانية ، والانسانية ، والاجتماعية والعقائدية ، والفكرية ، كقوله مثلا " الشر يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطه "[2] عندما رأى حركة دائبة لا تنقطع في المدينة ، فالكل مشغول في قضاء مصالحه ،

---

(١) الزلزال ص٢١٣ .
(٢) الزلزال ص٥٤ .

والكل يتفنن في كسب قوته اليومي ، حسب طريقته .

ولعلنا نلاحظ أن طريقة اختيار المثل الشعبي هنا كانت مدروسة ولم تأت اعتباطا ، فجاء المثل ليعبر عن ظاهرة اجتماعية موجودة في الطبيعة الانسانية ، ومقابلها يقول العامة "الحاجة أم الاختراع" ، عندما يستعمل الانسان كل وسائله المتوفرة ، حتى لو كانت بسيطة ، وتافهة ، لتجاوز محنته ، وتحقيق أهدافه .

فانها اتخذت بعد ذلك بعدا رمزيا أخر ، بعدما بادر "بو الأرواح "إلى البحث عمن يسجل عليهم أراضيه ، منها هو يلتقي بأحد معارفه ، ويعرض عليه الصفقة ، لكنه يفاجئ بخيبة أمل ، ورد عنيف ، حين رد عليه "الذئب لا يدجن يابالباي " [١] كما يستعمل "بو الأرواح " مثلا آخر ، في محاولة للافصاح عن نواياه السيئة ، لأنه لا يريد أكثر من أن ينصب عمن بقي من أقاربه " ،نحن من دم واحد ، وما ضاع في الطول ، ربحناه في العرض وسمننا في دقيقنا " [٢] لتأكيد نفس الموقف الدرامي ، الذي انتهجه منذ البداية ، فرحلته لم تكن إلا للغش والتدليس.

إلى جانب هذا فقد استخدم "وطار" المثل الشعبي للتعريف بشخصية "بو الأرواح " في زمنها الماضي ، أثناء الثورة التحريرية ، وأثناء معاملاتها مع زوجاته وزوجات أبيه ، حتى كانت أمه تقول عنه " رأس البومة ، وجه النحس" [٣] ، إذ منذ أن برز إلى الوجود ، برزت معه الآلام والشرور ، فكل مولود يولد في البيت يموت ، فتنعته أمه بهذا المثل الشعبي المتداول بكثرة في الأوساط

---

(١) الرواية ص ٣٢ .

(٢) الرواية ص ٦١ .

(٣) الرواية ص ١٧٨ .

الشعبية الجزائرية "كالتبيب لاجار ولا قريب" [1] فكان وجوده وسط عائلتـــه شبيها بهذا الطائر [2] في عفونته، فمنذ جاء إلى الوجود حلت بأهله المصائب والخطوب، مات أخوه، وماتت زوجة أخيه، ومات أبوه، ومات زوجته الأولى.

وإلى جانب توظيف "الطاهر وطار" للمثل الشعبي"، فانه اعتمد أيضا على "الأغنية الشعبية"، انطلاقا من نفس المعايير الفنية التي قدم بها المثل الشعبي"، لرسم صورة عامة "لمدينة قسنطينة"، لمعتقدات سكانها، وطرق تفكيرهم، إلى جانب كونها تحمل الرمز العام الذي تنطوي تحته الدلالة العامة للرواية، وهي التي سمحت للباحث بأن يتفاعل معها، ويندمج في الجوهر الذي يبحث عنه "الطاهر وطار".

ونستطيع أن نلحظ ذلك من خلال اللقطة الأولى التي تصاحب دخول "بو الأرواح" لمدينة قسنطينة يحاول أن يقدم لنا صورة كاملة، ومتكاملة عن الحياة العامة التي يحياها سكانها، وكل المتناقضات التي تعج بها المدينة، فمن هنا المتسولون، وهناك باعة ثمرة الصبار، والحمالين، ومعيني سائقي الشاحنات، وصناع المقاهي، وهناك في أخر الشارع "عيسى الجرموني يرتفع صوته من هناك (ياعين الكرمة واعطيني الأخبار)، والغرقاني من هنا (السانية والبئر والناعورة)، والشيخ الكرد من هناك (طهريا المطهر) ... " [3] إلى جانب هذا الوصف الدقيق لشوارع المدينة، وأزقتها يحاول أيضا أن ينقل لنا الجانب

---

(١) الرواية ص١٧٨.

(٢) التبيب هو طائر يشبه إلى حد ما طائر البوم، رائحته كريهة لا تطاق، ولهذا لا يجرأ أحد على الاقتراب منه، أو مسكه، ثم أصبح فيما بعد مضربا للأمثال، لمن لا تطاق عشرته، أو لمن هو نتن، ووسخ.

(٣) الزلزال ص٢١.

المتفسخ في المجتمع، من خلال الأغنية التي كانت ترددها امرأة فاجرة في الشارع "ياجاري ياحمودة، ياجاري دبر علي " (١) ليعطي ما خفي من الظواهر الاجتماعية، وأفاتها المرضية، حتى يتكامل الوصف من كل جوانبه المتعددة.

واذا كانت "الأغنية الشعبية" التي تجري في الاستعمال العام، كما هو الحال هنا في الرواية، صادرة عن أصل أدبي مثقف، ومذاعة بواسطة وسيلة نشر سمعية، أدت دورها في إعطاء الصورة الخارجية لمدينة قسنطينة، والداخلية لسكانها، فانها وظفت من ناحية أخرى بطريقة رمزية فنية جيدة، عمقت المفهوم الدلالي لرحلة "بو الأرواح"، فارتبطت بالاطار الموضوعي الذي جاء من أجله، وانتهت نهايته وفقه.

أو بتعبير آخر، أضحت الأغنية الشعبية تلخيصا للفكرة العامة التي تدور حولها أحداث الرواية، ويظهر ذلك في النهاية التي ختمها الكاتب بهذه العبارة "وفي الطريق إلى المستشفى لم يبق في أذنيه سوى ثلاثة أصوات: صوت الحضري المطر بش يهتف: ياسيدي راشد ياصاحب البرهان، وصوت يغرد مع الرباب (ياسيدي الطالب داويني تبرا)، وصوت يعلن في رنة مغربية متوجعة الكلام المرصع فقد المذاق، والحرف البراق ضيع الحدة" (٢).

وكأن رحلة "بو الأرواح" إلى مدينة قسنطينة، قد انتهت بالفشل الذريع، ولم يبق إلا الإطار الذي رفضه في وقت مضى، لم تبق إلا المتناقضات التي تمثل الأساس الذي لا يستطيع أحد إلغاءه، بقي العالم الكلي، الذي يعبر عن المدينة، الأولياء، منهم الأحياء والأموات والسكان والواقع القسنطيني المحلي أما ما دون ذلك، فلم يبق له أثر في ذاكرته، لأن ذاكرته لا تعرف سوى صور

(١) الرواية ص ١٥.
(٢) الزلزال ص ٢٢٤.

الاستغلال ، لا تعرف إلا الوجه السلبي للواقع الجزائري الجديد ، أما الوجه الإيجابي ، فلا أثر له ، لذلك كانت الأصوات المنبعثة حزينة على ما أصابه ، تتدفق أسى ولوعة عما لحق به .

ونستطيع القول إن الكاتب استطاع أن يتخذ من الأغنية الشعبية موقفا مستنيرا ، حيث فرق بين العنصرين ، الإيجابي والسلبي فيهما ، حيث جعل لها دورا هاما في بناء الرواية ، أضفت من خلالهما على اللغة الروائية سحرا وجمالا ، ومنحتها نغمة خاصة ، لا تختلف عن المثل الشعبي ، وهنا يتأكد دور الأديب الفنان ، الذي يبحث عن أنجع السبل وأنجحها ليقدم للقارئ عملا إبداعيا يحمل هم الجماهير ، لغة ومضمونا ، هذه اليد الماهرة استطاعت أن تساهم في إعطاء نفس جديد للرواية الجزائرية .

وقد وفق "الطاهر وطار" في بناء عالم روائي متجانس من حيث القيم والمعايير الفنية ، التي تحكم أي عمل روائي ناجح ، وعبر عن ظاهرة الصراع الأبدي بين الخير والشر أو العدل والظلم ، وربطه بالممارسات الاستغلالية الاقطاعية ، التي عبثت بالمجتمع الجزائري ، جعلته يعيش حالة من الضياع ، تجسدت فيها صور الرفض لاقامة مجتمع عادل ، تسوده القيم العليا ، والمثل الخالدة ، على يد عمال ورشة " ماشا " الذين تمردوا على مسيرهم ، ثم حركة الأطفال في نهاية الرواية ، للاعلان عن سخطهم على الاقطاع ، واعتناقهم للفكر التقدمي ، انطلاقا من الخط العام الذي رسمه "وطار" لروايته .

لكن رغم ما قدمه " وطار " في هذه الرواية ، لتأكيد مأساة المجتمع في مدينة قسنطينة ، إلا أنه بالغ بعض الشيء في وصف حالة السكان المزرية ، نتيجة ما عانوه في ظل النظام الاقطاعي ، فسكان المدينة فقراء ، وهذا صحيح

بكل تأكيد ، لكن ليس إلى درجة أنهم يتعاركون حول مزبلة "بولفرايس" أين " يتلقطون الفضلات والمرميات، العظام التي يلقيها الناس، يعيدون هناك طبخها في الماء لتطلق لهم رائحة الأدام " (١) فاذا كان المجتمع في نظره وصل إلى هذه الحالة الشاذة فانه لم يصل أبدا إلى مرحلة الشلل النهائي ٠

واذا كان المجتمع الجزائري وصل تحت ضغط الفقر والحاجة والظروف القاهرة — إلى رهن أرضه أو بيعها مثلا ، فانه لم يصل أبدا إلى أن يرى أخته أو زوجته أو ابنته تتاجر بعرضها ، أو يقوم هو بدور الوسيط في هذه التجارة ، فيبحث لهن عن زبائن ، لم يصل أبدا إلى المتاجرة بعرضه ، لأن الواقع يكذب هذه الافتراءات ٠

فالجزائري — وشأنه في ذلك شأن أي عربي مسلم — استطاع رغم المعاناة التي تعرض لها طوال قرن وربع القرن تحت نير الاستعمار ، أن يحافظ على شرفه وغيرته على دينه ، ووطنه ٠

واذا كانت هذه المبالغات في الوصف ، لها مبررها الفني ، كما يزعم "وطار" لتحديد الفارق الشديد بين طبقتين ، طبقة محرومة وطبقة تنعم بكل ما لذ وطاب ، فانها أوقعت الكاتب وروايته في المبالغة ، لأن "الصدق المعرفي في نقل الواقع ، هو إحساس جمالي كذلك ، والصدق الفني في مثل هذه الحالة هو صدق معرفي ، هو المعرفة ، وهذا هو الامتلاك المعرفي ، الجمالي للحياة في حركتها ، ودورانها " (٢) وهذا ما نطمح إليه ، في انتظار رواية أخرى

---

(١) الزلزال ص ٦٧ + ٦٨ ٠

(٢) محمد كامل الخطيب "الرواية والواقع" دار الحداثة للطباعه والنشر والتوزيع بيروت — ط ١ — ١٩٨١ — ص ١٩ ٠

للكاتب، يتفادى فيها ما وقع فيه هنا ٠

هذه هي ظاهرة "الصراع الملحمي بين الخير والشر أو العدل والخير" كما جسدته الرواية الجزائرية ، فاتخذ شكلين متكاملين ، من حيث طبيعة المعاناة التي طبعت الواقع، سواء أثناء الاحتلال الفرنسي ، أو بعد الاستقلال ، وقد اقترب الروائي بشكل فني جيد من المفهوم الاخلاقي للظاهرة الشعبية ، فمهما انتشرت مظاهر الظلم والشر والفساد ، فان ذلك ما هو إلا تقدمة لانتصار الخير في النهاية ٠

ب ـ صورة المرأة ومكانتها :

لقد كان لوجود السلطة الاجتماعية دور بارز في تحديد صورة المرأة ، ومكانتها داخل الخلية الاجتماعية ، وعادة ما صور لنا المجتمع الشعبي المرأة على أنها أدنى درجة من الرجل ، حتى قيل في كثير من الحالات" شاوروهم وأخلفوا شورهم" ، تأكيدا على المنزلة المتدنية ، التي تحتلها المرأة ضمن السلم التصاعدي الاجتماعي ويقرر الفكر الشعبي مركزا أسمى للرجل على المرأة ، إذ هو رأس الأسرة وحاميها ، في حين أن المرأة عليها واجب الطاعة ، والامتثال لأوامره حتى لو كان مخطئا .

من ذلك ما يراه العرف الشعبي عندما يعرض أشد الجزاء على المرأة الخائنة ، بينما لا ينال الرجل جزاء في ذلك ، وكثيرا ما يجعلها هي سبب العار والخطيئة ، بينما مهمة الرجل أن يداري هذا العار ، فيأخذ بالثأر مثلا ، من هنا جاءت أهمية الرجل الذي يثأر لعائلته حين تمس كرامتها ، فابن العم مثلا يثأر لشرف ابنة عمه ، وكذلك الأخ لأخته ، مما يبدو جليا في بنود هذا الفكر ، تقديس العفة والفضيلة ، والتمسك بالأخلاق الفاضلة ، المستنبطة أساسا كما هو واضح من تعاليم الدين الاسلامي الحنيف .

ورغم هذه الصورة الفاترة عن المرأة في الفكر الشعبي ، إلا أن كثيرا من النساء تجاوزت الحدود الضيقة ، والقيود المكبلة ، وبرزت كبطلات خالدات سجل التاريخ أسماءهن في الذاكرة الانسانية ، ومازال المجتمع الشعبي الجزائري ، يحتفظ بأسماء كثيرة لنساء عرفن بقوة الشخصية ، سواء في التاريخ القديم أو المعاصر "كالكاهنة" التي حكمت الشرق الجزائري قبيل الفتح الاسلامي ، وخاضت حروبا كثيرة ضد الفاتحين ، وعلى رأسهم "طارق بن زياد" وقد اشتهرت بالحيلة والدهاء ، ولم تسلم عرشها إلا بعد أن حوصرت من كل جانب ، أو "الجازية

الهلالية " (١) ، التي تعرف في مناطق عديدة مرة باسم "الغازية" وأخـــزي "الزازية" رغم ما اعترى قصصها من تشويه ، أضافت فيه ألسنة الرواة كثيرا مـــن الأفعال البطولية المبالغ فيها ، والتي تقترب إلى حد كبير من الأساطيـــر، حتى قيل إن لها (ربع المشورة) في الديوان .

وهناك على أرض الواقع الحقيقي في التاريخ المعاصر ، أسماء نســـاء مجاهدات شاركن الرجال في خوض غمار الثورة التحريرية الكبري ، من أمثـــال "جميلة بوحيرد " و"مليكة قايد " و"حسيبة بن بوعلي " وغيرهن كثير .

وهكذا نرى أن المجتمع الشعبي رغم اعترافه في كثير من الحالات بأهميـة دور المرأة في المجتمع ، وإقراره بقوتها ، فانه مازال يتجه بوجه عام إلــى وضـع المرأة في منزلة أقل بكثير من الرجل ، وقد ارتبطت فكرة الزواج بفكرة أخرى أكثـر خطورة هي "الاقتناء" ، ولعل ما يبرز إلى الواجهة منذ أول وهلة هو المهـــر الذي يقره الشرع والعرف معا ، إلا أن عملية دفع المهر من الزوج إلى أهـــل الزوجة أو من هو وليها قبل الزواج ، تتخذ طابع المتاجرة ، فهي عملية بيـــع

(١) بالرجوع إلى قصص "الجازية" في السيرة الهلالية ، المدونة منها والشفويـــة نلحظ زخما وافرا من الاشارات البطولية التي كانت تقوم بها "الجازية" ، وكانت أبرز خصالها ، هي الحيلة والدهاء والمكر ، إلى جانب القـــوة البدنية والشجاعه والاقدام ، ولها عدة مواقف بطولية منها عندما آثـرت قومها على زوجها وأرادت أن تتحايل عليه في لعبة الشطرنج ، وكذلـــك عندما أخذت فتيات القبيلة لتحتال على بواب تونس ، تمهيدا لدخـــول الجيوش ، وكذلك كما يصورها العامة أثناء المبارزات ، التي تبدي فيهـــا تفوقا كبيرا ، وشجاعة نادرة ، تكاد تقربها من الرجال وكانت المـــرأة عموما في السيرة الهلالية ذات تأثير ونفوذ ، خاصة المتزوجة منهـــا ، إذ كان الهلاليون إذا ما عرفوا إحدى النساء بقوة الشخصية أو القدرة علـى التأثير ، فتحوا لها مكان الصدارة لتشارك في القيادة ، وتشير فـــي حل المعضلات ، وتستغل أنوثتها بقدر كبير للظفر بنصر جماعتها .

"تتبعها عملية اقتناء ، وتصبح الزوجة بهذا المفهوم مجرد متاع من ممتلكات زوجها ، رغم أن هذه الملكية لم تكن لتباع أو تشترى من جانب الزوج الأخر ، والا كانت الكارثة العظمى.

وقد ارتبطت فكرة السلطة الاجتماعية حتى في مناسبات الميلاد والطفولة إذ كثيرا ما يغضب الزوج عن زوجته مدة زمنية طويلة ، إذا ما هي أنجبت له بنتا ، وعلى عكس ذلك تماما ، إذا ما ولدت له ولدا ، فهو يتقرب منها أكثر ، ويأثرها على نفسه في كل شيء ، في الملبس والمأكل والمعاملة وبذلك نلاحظ احتفاء شديدا بالذكور ، انطلاقا من نفس الفكرة السابقة ، التي تجعل من الولد أعلى منزلة من البنت ، لأن فيه من المنافع ما تفتقده البنت ، فهو يساعد أباه الفلاح في الزراعة ، ويثأر لشرف عائلته من كل مكروه ، أما البنت فلا يأتي من ورائها إلا العار والفتنة.

وقد حاولت الرواية الجزائرية أن تعبر بصدق عن صورة المرأة الجزائرية ومكانتها في المجتمع تصويرا دقيقا ، وتطرح بأمانة الرؤية الشعبية لها ، سواء كانت سلبية أو إيجابية ، أو سواء كانت المرأة أما أو زوجة أو بنتا أو أختا ، أثناء الثورة التحريرية ، من خلال مشاركتها إلى جانب أخيها الرجل في حمل البندقية في وجه عساكر الاستعمار ، أو ممرضة وطبيبة تسهر على راحة الجرحى والمصابين ، أو في بيتها ترعى مصالحها ومصالح زوجها وأبنائها ، أو بعد الاستقلال من خلال مشاركتها في عملتي البناء والتشييد ، وتقلدها لكثير من المناصب والمهام العليا ، التي كانت إلى وقت مضى حكرا على الرجل فقط.

كما تعرضت الرواية الجزائرية إلى بعض المواقف التخاذلية اتجاه المرأة ، خاصة أولئك الذين لا ينظرون إليها إلا مجرد سلعة تباع وتشترى ، وبامكانها أن تكون وسيلة مريحة يحققون بها بعض مصالحهم الخاصة ، كما نقلت لنا الرواية صورة حية عن بعض العادات والتقاليد المستعملة في الأعراس والمرتبطة بالأفراح الشعبية.

ويمثل الكاتب" عبد الحميد بن هدوقة" الروائي الوحيد على حسب اطلاعنا الذي اهتم كثيرا بمشاكل المرأة الجزائرية ، خاصة في الريف، وأهداها كل أعماله، ويعتبر من أوائل الأدباء ، إن لم نعتبره أولهم الذين التفتوا فنيا إلى معالجة الحياة التي تحياها الأسرة الجزائرية في الريف، الذي أراده الكاتب أن يكون شائعا يشمل كل القرى الجزائرية ، وخاصة قرى الجنوب.

وتعتبر المرأة والأرض المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث رواية " ريح الجنوب" ، والمفتاح الذي تفهم به الرواية، من خلال التعبير عن النفسية المحافظة التي حملها " ابن القاضي " نفسية الطبقة الاقطاعية التي انعكست سلبا على تصرفات المرأة ، المتمثلة في السلطة والثقافة ، وقد أثرت هذه المواقف على نفسية ابنته " نفيسة " وزوجته " خيرة " ، حيث تحملتا نتائج تصرفات الأب الذي لا ينظر إليهما إلا كونهما متاعا من أمتعته الخاصة.

وتمثل الفتاة "نفيسة" المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث الروائية ، ونموذج المرأة المثقفة ، التي رمتها يد القدر بين فكي رحى ،تصارع الموت من كل جانب، الاقطاع ممثلا في أبيها ، أو هيمنة الرجل على المرأة ، وأطماعه الخاصة ، والواقع الريفي المتدهور ، المتخلف بتقاليده البالية ،وعاداته الجائرة ، التي تمنع المرأة من الخروج والمناقشة وابدا الرأي ثم الواقع الطبيعي القاسي ، الذي تمثله ريح الجنوب، من رياح رملية وحرارة وضيق ووحدة.

وسط هذه المحاور الثلاثة تتحرك "نفيسة" — رمز المرأة الجزائرية — تحركا صعبا ، ومحطما للأعصاب ، رغم أنها متأكدة من أن حقيقة المرأة واحدة لا تتغير في كل مكان ، إنما المتغير في كل هذا ، هو معاملة هذه المرأة ، وقدرتها على الدفاع عن حقوقها أمام المجتمع ، فلا فرق بين المرأة في المدينة

وقرينتها في الريف، غير المعاملة التي تختلف بين الواقعين "هناك دائما تبحث عن أحداث طريقة لابراز ما قد يخفى فيها من جمال ،وهنا تبحث دائما عن أقدم طريقة لاخفاء الجمال والقبح معا ، هناك تخرج كل يوم وفى اليوم عندة مرات، وهنا تخرج طوال حياتنا كلها ثلاث مرات" [1] الأولى من بطن أمهما ، الثانية إلى بيت زوجها ، والثالثة إلى القبر ، هكذا يقول العامة من النساء والرجال ٠

ووسط هذا الواقع المتردي ، استطاع" ابن هدوقة" أيضا أن يرسم الجوانب المتعددة للظاهرة الشعبية ، فاتخذت "نفيسة" موقفين صارمين بشأنها ، موقف سلبي تخاذلي لا يعبر إلا عن نفس محطمة أرغمتها الظروف الخارجية على السقوط فى اللعبة الاقطاعية ، وموقف إيجابي واع إلى حد ما ، لكنه يبقى مجرد فكر نظري ، لم تمارس حقيقته على أرض الواقع٠

ويتمثل الموقف الأول من خلال مقارنتها اليائسة بين المرأة فى الريف والمرأة فى الأمم الراقية، للخروج برأي واضح " أين هذه الحياة من حياة (سيسى الأمبراطورة) و (الأميرة ثريا) و (إليزابيت تايلور) أو (الأميرة فراس) وغيرهن من الأسماء اللامعة التى تكاد تكون حروفها قدت من نور؟ " [2] ٠ وهو موقف هروبى استسلامى من تحمل المسؤولية بكل نتائجها السلبية والايجابية وصورة للتباهى بالمرأة الأوربية ، كما أنه موقف ساذج لا يعبر إلا عن رأي فتاة مراهقة ، رومانسية ، تعيش في عالم من الأحلام لا في عالم من اليقظة ، تحلم بأن يكون لها دور لا يختلف عما قرأته في الكتب والقصص السينمائية الغربية ، "فمثل هذه المواقف تبين أن المؤلف لم يهدف إلى كثير من وصف الواقع الريفي دون اقتراح

---

(١) ريح الجنوب ص٢١٦٠

(٢) الرواية ص٣٣٠

أي حل يناسب هذا الواقع، ويخدم المصالح الاجتماعية للشعب الجزائـــري ، والواقع أنه ليس مطلوبا من المؤلف أن يقترح حلولا لما يشخص من مشاكل ، بل يكفي أن يوحي بهذه الحلول إن أراد لروايته أن تكون هادفة " [1] لأن واقع الريـــف الجزائري في هذا الظرف بالذات يحتاج أكثر ما يحتاج إلى التعريف به، ورسم صورته الحقيقية التي دنستها الأيادي الآثمة من الاقطاع والبرجوازية الفرنسية ، أكثر مما هو في حاجة إلى اقتراح حلول ما ، لما يعانيه من مشاكل اجتماعيـــة واقتصادية وثقافية .

أما الموقف الثاني فيتضح أكثر نضجا من سابقه ، وأكثر وعيا عند صاحبته ، ويتمثل في الطريقة الناجحة إلى حد ما في الوقوف على الأشكالية التاريخية ، التي تولد عنها الصراع بين المرأة والرجل ، والسبب الذي جعل يتخذ موقفا سلبيـــا من المرأة ، إذ ترى "نفيسة" أن " جهل الرجال هو الذي أطلق ألسنتهـــم فينا ، وأن جهل المرأة هو الذي يجعلها تحيا بين عبودية الأباء والأزواج " [2]، لأن الجهل فعلا له دوره الأساسي في تغير المفاهيم ، واختلاف الرؤى ، لكنـــه ليس الوحيد المسؤول عن تعاسة المرأة بل هناك من الأسباب الأخرى ما هـــو أكبر من الجهل ، المهم ، هو أن يدرك الرجل ما للمرأة من حقوق ، ويعترف لها بعضويتها في المجتمع ، كأداة فاعلة ومغيرة ، وهنا تستقيم العلاقة ، ويـــؤدي كل جانب مهمته الطبيعية في الحياة على أحسن وجه ، دون المساس بحقـــوق الغير .

لكن رغم ذلك تبقى مواقفها غير خاضعة للتجربة الانسانية السويـــة ، لتصطبغ ببعض المبالغات ، حيث تتحدث عن الامتيازات المطلقة للرجل علـــى

(١) محمد مصايف "الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ص١٩٣
(٢) ريح الجنوب ص٣٦ .

المرأة "هذه المرأة التي في الارث لها نصف حظ الرجل ، وفي الحياة لاحظ لها معه مطلقا ، فهو أبدا السيد سواء كان زوجا أو أبا أو أخا أو ابنا ... " (١) أو تتحدث عن الصور البائسة للمرأة في الريف، ومعاملة الرجل لها ، أن هذه المرأة التي لم تعطها القوانين السماوية والوضعية حقها كاملا ، هي في الحياة العامة بين الرجال ، مضرب الأمثال الساخرة القاسية ، التي تجعل منها مخلوقا حقيرا ، يوصف بالجبن والغدر والخيانة ، فالرجل إذا تحدث عن زوجته لرجل آخر قال : (زوجتي حاشاك....) أو إذا غضب فشتم من أغضبه قائلا : (ياوجه المرأة أو أخذك كالمرأة ...) ، أو إذا مازح شخصا أخر أوصاه ضاربا له المثل الشائع : اضرب امرأتك دائما فان لم تكن أنت تعرف لماذا فهي تعرف...) " (٢) ومواقف مثل هذه لا تعبر إلا عن حالة يائسة لفتاة كبلتها القيود الاجتماعية ، والتقاليد الشعبية البالية ، التي توارثها المجتمع الشعبي ، في شكل قانون وضعي ، يحدد طبيعة العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة ، وطريقة التعامل بينهما .

ومما زاد في تأزم الصراع في الرواية ، الموقف الصارم الذي اتخذته "نفيسة" بشأن زواجها من "مالك" الذي ارتضاه لها أبوها ، رغم أنه موقف سلبي في أساسه ، لا ينطلق من وعي حقيقي بخطورة الوضعية المؤلمة التي تعيشها المرأة الجزائرية عموما في الريف، بل من موقف شخصي محض ، وعندما تفشل في تغييره ، وتدرك أنها عاجزة عن ذلك عمليا ، تمارس عملية هروب منظمة ، فتفشل مرةثانية في الوصول إلى الأمل -إلى الجزائر- لتجد نفسها حبيسة وضعها الاجتماعي المرفوض ، فلا ثقافتها النخبوية ، ولا علاقاتها الهشة مع نساء القرية كفيلة بالوقوف في وجه تحديات أبيها وعادات قريتها ، وقساوة الطبيعة الصحراوية ، مما جعلها تفقد لغة التخاطب بينها وبين أمها ، وتفقد الثقة التي من المفروض أن تكون حاضرة بين البنت وأمها ، والتي ليست سوى صورة

(١) الرواية ص ٢٠٢ .
(٢) ريح الجنوب ص ٢٠٣ .

للتشاؤم، الذي لا يعني هو الآخر سوى الموت البطيء والانتحار.

ومن صور الضياع التى تعانيها "نفيسة" ـ البطل والرمز ـ ترتسم اللوحة الخلفية للصراع الأبدي القائم بين الرجل والمرأة ، فتنقل لنا الرواية حالة "نفيسة" المكتئبة والمحطمة التى لا تختلف فى تشاؤميتها عن الطبيعة الغاضبة ، التى لا تختلف كثيرا عن جنس الرجال .

إن التعبير الجمالى عن طبيعة الصراع الاجتماعى داخل الرواية لا يخرج فى مجمله عن الاطار الشعبى الذي رسمته عادات وتقاليد القرية، اذ يرى العامة أن " المرأة مخلوق شاذ يجب الا يعامل معاملة الأسوياء ... الخروج عيب. الضحك عيب... الحديث أمام الرجال عيب... التجمل عيب... عدم القيام بكسرة عيب... كل شيء هنا عيب! ... " [(١)] وهو ما خلق نوعا من العزلة حول "نفيسة" ساهمت فى تغلب الجوانب السلبية على تصرفاتها .

إن ارتباط الرواية بالفكر الشعبى أعطاها مسحة واقعية، جعلها تقترب أكثر من الحس الجماهيري الميال إلى فرض مواقفه بشتى الوسائل والطرق ، فاذا كان الهدف المباشر ـ وهذا ما نستشفه من خلال الحدث العام للرواية ـ الذي جعل "ابن القاضى " يرغم ابنته "نفيسة" على الزواج من "مالك"، هو من أجل مصلحته الخاصة، حتى لا تمس أراضيه قوانين "الثورة الزراعية" ، فان هنالك دوافع أخرى خفية، نستنتجها من خلال تصرفاته مع "نفيسة" وأمها ، وكانت تدفعه دفعا للتعجيل بزواجها ، تتفق والموقف الشعبى فى القرية بشأن الفتاة التى تبلغ سن الزواج ، فالأباء عموما فى الأرياف ـ وابن القاضى واحد منهم ـ يربطون بين عرض العائلة وبين فكرة رضوخ البنت لأبيها فى قضية الزواج .

(١) الرواية ص٣٦ .

من هذا المنطلق نلاحظ أن "ابن القاضي" يتعجب في شأن رفض "نفيسة" فكرة الزواج من "مالك"، أو الزواج من أساسه، فيرد بلهجة قاسية "إذا كنت لا استطيع التصرف حتى في ابنتي فلماذا أحيا بين الناس إذن" (١)، لأن ذلك في اعتقاده مساس بكرامته التي يجب أن لا تداس تداس عندما ترفض البنت قرار أبيها المجحف، والا كيف يكون موقفه بين أقرانه، الذين جبلوا على أن الكلمة الأولى والأخيرة للرجل، "أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء" (٢) ولا يمكن التراجع عن الموقف أبدا، خاصة إذا كان وعد، والوعد في العرف الشعبي ينفذ ولو على حساب الواعد، كما يقول العامة.

ومعنى ذلك بكل بساطة إذا رفضت البنت الزواج فان موقف "ابن القاضي" الرجولي سيهتز بين سكان القرية، ورجالها على وجه الخصوص، لأن "نفيسة" بنت" والبنت لا يمكن أن يكون لها رأي أمام والديها" (٣) وما عليها إلا قبول الحياه حلوها ومرها، كما تحددها رؤية أبيها وارادته، النابعة أساسا من رؤية المجتمع الريفي، وما جبل عليه سكانه.

ويحاول "ابن هدوقة" جاهدا رسم الجوانب النفسية والاجتماعية المشتركة بين "نفيسة" وبين تصرفات شخصيات نسوية أخرى كالعجوز "رحمة" والفتيات اللائي حضرن جنازة "رحمة" ليمثلن صورة حقيقية وصادقة عن المرأة الريفية، وحالتها البائسة وطريقة تفكيرها، حيث دار الحديث بينهن حول بعض المواقف والقضايا الشعبية، "والتي كانت في جملتها تدور حول موضوع الزواج، حيث سمعت إحداهن تحكي عن فتاة في السابعة عشر من العمر، أعطاها أبوها مقابل مهر يتركب من قنطارين برا وكبشين وعشرة ليترات

(١) ريح الجنوب ص٩٢.
(٢) الرواية ص٩٠
(٣) الرواية ص٩٠.

من الزيت وخمسة سمن وألف دينار ، واشترط الملابس خمسة خمسة من كل ملبوس كما اشترط سوارين وحزاما من فضة وقرطين وخاتما وسلسلة من ذهب... " (١) ، وسمعت حديثا كثيرا يدور موضوعه كله حول فكرة الزواج ، وبعض العادات والتقاليد الشعبية المرتبطة بهذا الموضوع ، وكذلك اهتمامات المرأة الريفية في طريقة إسعاد زوجها ، والقيام بالشؤون المنزلية ، التي لا تخرج عن نفس الاطار الذي حدده " ابن هدوقة " منذ أول سطر في الرواية ، وهو تصوير حالة المرأة الجزائرية الريفية ، وموقف الفكر الشعبي منها ·

وهناك شخصية أخرى لا تقل أهمية عن "نفيسة" رغم أن الكاتب أسند إليها دورا ثانويا ، وهي شخصية العجوز "رحمة" التي تمثل الوعاء الذي اجتمعت فيه كل هذه التناقضات ، والذاكرة الشعبية التي حفظت حلقات التطور التاريخي ، بين مختلف الأجيال ، والفنان المنبثق من وسط الشعب ، الذي يمثل تراث أمته ، ويرتبط بواقعها ، المرأة المنتجة ، المرأة التاريخ ، الذي يضم بين دفتيه تاريخ الثورة التحريرية ·

وهي إلى جانب كونها تجسد برسوماتها الفولكلورية حياة مجتمعها وشعبها فانها عملت من جانب أخر على تقريب الهوة بين "نفيسة" وأمها ، "نفيسة" التي تعني المعاصرة ، وأمها التي تعني الأصالة ، وتحمل عبء التقاليد ، والعادات البالية ، حيث لا تختلف فكريا عن زوجها "ابن القاضي" وما محاولة العجوز "رحمة" للتوفيق بينهما ، الا صورة للوفاق بين الاشكالية المطروحة حاليا على الساحة الفكرية بين الأصالة والمعاصرة ·

فاذا كانت العجوز "رحمة" تمجد الماضي ، وتقدس تقاليد قريتها ، فانها لا تحب الكسل والتواكل ، ورغم كبر سنها إلا أنها لم تتوانى أبدا في

(١) ريح الجنوب ص ١٨٨ ·

إحضار الطين وصقلها لصناعة الأواني الفخارية، "أنا والفخار إلى الأبد "[١]، وهو موقف واضح يمجد العمل ويقدسه، في محاولة لبعث التوازن للفرد الجزائري في خدمته للأرض بتفان وإخلاص، يتماشيان وشخصيته الأصلية، التي تدعو إلى العمل، ونبذ التواكل، وفي ارتباطه بقيمه وتقاليده العربية الاسلامية الصحيحة .

كما تتجلى دلائل التأثير المباشر للعجوز "رحمة" في أحداث الرورواية من خلال الحب الكبير الذي يكنه سكان القرية لها، وبدءا "بابن القاضي" مجسدا حبه وتقديره لها، في محاولته الكلية إلى موافقتها في الرأي والأخذ بمشورتها وتلبية كل طلباتها ومن حبه الكبير لها، إقامته لمأتم كبير في القرية لها بعد موتها، ورفضه لكل مساعدة من أي أحد كان .

كما أننا نلاحظ العلاقة نفسها بينها وبين "مالك" رئيس البلدية، الذي قدمت له العلاج عندما أصيب بجروح بليغة في الحرب التحريرية، ومن دلائل حبه وتقديره لها، أنه كان يتردد عليها من حين لآخر للأخذ بنصائحها والاستفادة من مشورتها، ويكفيه أنه كان حاضرا في بيتها لحظة مصارعتها للموت وماتت بين ذراعيه .

وبذلك تتخذ العجوز "رحمة" بعدا رمزيا من خلال مواقفها مع كل الأطراف المتصارعة في الرواية، فكانت تساعد كل طرف حسب قدرتها، وفهمها، وربما تعمد الكاتب في اختيار نوعية الاسم الذي يناسب تصرفاتها ومواقفها حيث يدل على الرحمة والعطف والشفقة التي يجب أن تسود سكان القرية، والمجتمع الجزائري كله .

---

(١) الرواية ص٦١ .

أما النقطة الأخرى التي تدعم ما نحن بصدد الحديث عنه، وتعمـــق رمزية العجوز "رحمة" هي نوعية الكلام الذي تنطق به، حيث تظهر فيه الحكمة البالغة، وبعد النظر الممزوجان بالحكم المواعظ والأمثال الشعبية، تنم فـي مجملها عن رؤية فكرية ناضجة، صقلتها المحن والشجون، فتزاوجت النظريـة مع الممارسة لتعطي فلسفة إيجابية دعائمها تقديس العمل والجد فيه وكذلـك " خوض غمار الحياة دون خوف أو تردد، وبالاعتماد على التجربة والممارسـة، أكثر من الاتكال على الأفكار المجردة" (١) والتفتح أكثر على المحيط الاجتماعـي، والاندماج في الحياة بكل ما فيها من خير وشر بروح تفاؤلية.

رغم أن دخلها محدود، لا يتعدى بعض الدريهمات تحصل عليها مـن عائد صناعة الأواني الفخارية، إلا أنها كانت قانعة بما تكسبه من وراء العملية رغم قلته، وربما يكون هذا رمزا آخر تعمده الكاتب في بناء شخصيتها، وبعـدا فنيا يضاف الى الأبعاد الأخرى، "وذلك لما تجمع هذه المهنة من خيـوط رمزية، منها ما يدل على تمجيد العمل والدفع من شأنه، ومنها ما يدل علـى التصاق الانسان بالأرض، التي ك. العمل فيها سكان القرية" (٢) لما للأرض من منافع عديدة، لم يعرف الفلاح الجزائري قيمتها، وليس هناك غير الأرض التـي خلق منها واليها يعود بعد موته، وهذا ما تأكد في نهايتها المفزعة، حيث أودت صناعة الفخار بحياة العجوز "رحمة" بعدما سقطت على الأرض، وعلـى ظهرها قفة التراب، حيث فارقت الحياة، وفي صورتها دلالة على امتـزاج المادي بالروحي، وتجسيد للمعايير الأخلاقية المجردة في صور حسية، ممـا أبدعته من أواني وزخارف.

---

(١) بشير بوجدرة محمد ـ " الشخصية في الرواية الجزائرية (١٩٧٠ـ١٩٨٣)" ص١٠٤.

(٢) المرجع السابق ص١٠٥.

ولتأكيد شعبية هذه الشخصية تعمد الروائي إلى إضفاء بعض الممارسات الطقوسية الشعبية على أفعالها اليومية ، مثل زياراتها الأسبوعيه لقبر زوجها تخبره بكل ما هب ودب في القرية ، وعما تعانيه من متاعب في حياتها اليومية ، "ها أنا كما ترى مازلت أدرج ... جئتك بهذا الكوب الصغير الذي صنعته في الأيام الماضية ، هذا ما أستطيع أن أفعل في سبيلك ، أضع آنية فوق قبرك لعل روحك تشرب مما يتجمع فيها من ماء مطر ، ليس عندي ما أصدق به عن روحك إلا الأواني التي أصنعها ، لو كان بيدي مال لتصدقت كل جمعة بالطعام ، ولكنك تعرف ما أنا فيه ... " (١) حيث تعتقد العجوز "رحمة" — ومعها عامة الناس — أن الموت ليست نهاية الانسان على هذه الأرض ، ولا أن الروح تصعد إلى خالقها ، وإنما يرون أن روحه تظل قائمة ، سواء في بيتة وبين أولاده ، أو في قبره ، حيث تسمع وترى ، كما أنها تحزن وتسر ، بما يصيب أهل الميت من متاعب ، أو لين حياة .

وتضيف العجوز "رحمة" مخاطبة زوجها ، التي تعتقد أنه يسمعها ، "في الأسبوع الماضي ذكروا توزيع الدقيق على السكان ، ولكن لحد الآن لم يظهر شيء ؟ لعل هذه العيشة يعود المتسوقون بأخبار جديدة ، اليوم الدشرة خالية ، ذهب الناس كلهم إلى سوق الجمعة لحضور تدشين بناء الجامع الجديد ... " (٢) وعن كل ما يعانيه سكان القرية من تشتت وضياع ، واختلاف في الرأي ، في محاولة منها لابلاغ زوجها عن كل ما يدور في الحياة العامة ، إيمانا واعتقادا أنه يسمعها ويصغي لكل ما تقول .

والخلاصة التي يصل إليها الباحث من خلال دراسته للرواية ، أن

(١) ريح الجنوب ص ٢٢ + ٢٣ .
(٢) ريح الجنوب ص ٢٣ .

اعتناء الكاتب "ابن هدوقة" كبير بتصوير واقع المرأة الجزائرية في الريف، والتعبير عن همومها الروحية والمادية، الريف الجزائري الذي مازال التراث الشعبي يلعب دورا أساسيا في تصرفات سكانه، وممارساتهم اليومية، ويمثل ثقافتهم وفكرهم، خاصة في الفترة الزمنية التي لم تدخل فيها التكنولوجيا بعد حياتهم.

وقد استطاع "ابن هدوقة" وقف رؤية فكرية مقبولة إلى حد ما، وبقدرة فنية جيدة، تعرية وضعية المرأة الجزائرية التي كبلتها قيود التقاليد البالية، وحطمتها العادات البدائية، سواء من خلال تصرفات أب "نفيسه" الاقطاعية حيث لا تختلف "نفيسة" عنده عن أية قطعة أرض من أراضيه الشاسعة، أو أي متاع أخر من ممتلكاته العريضة، فهو يرى دائما أن "الأبناء هم الحل" (١) وهو مستعد للمتاجرة بها في أية لحظة، حفاظا على مصالحه من الاندثار، أو من خلال موقف سكان القرية الذين مازالوا عن تحفظهم وجهلهم لا يرون في المرأة إلا مجرد كتلة من الجنس، ليس لها الحق في ممارسة حياتها المشروعة كانسانة لها وضع اجتماعي، مثلها مثل الرجل، ولها دور فعال لا يقل أهمية عن دور الرجل أيضا، غير الانجاب والقيام بالأشغال المنزلية، من طبيخ وغسيل ...

ولتقديم صورة الصراع الحقيقي الذي تعيشه المرأة الجزائرية في الريف استخدم "أبن هدوقة" اللغة الايحائية ذات الدلالات الشعبية القريبة من الاستساغة الشعبية، التي يفهمها الخاص والعام، حيث جاءت لتنقل "مشاعر الفتاة نفيسة وتصورعالمها الداخلي وعواطفها واضطرابها، هي لغة شعرية رقيقة" (٢) وفي رقتها يكمن جمالها، والمشحونه باشعاع فكري، يعبر في

(١) الرواية ص ٤٨.

(٢) جورج سالم – "المغامرة الروائية (دراسات في الرواية العربية)" – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٧٣ – ص ٧٢.

مجمله عن الروح الشعبية الأصيلة ، التي امتاز بها "ابن هدوقة" عن غيره من الكتاب الجزائريين .

مما ساعده على خلق واقع قصصي منسجم ، يتخذ البيئة الشعبية أداة فنية ناجحة ، وسمح له بالتعامل مع الواقع ، ومع العملية الابداعية ، من الداخل ، واعتمادة على الرصيد الشعبي ساهم في تأكيد الصلة القائمة بين الشكل والمضمون .

لكن رغم ما بذله "ابن هدوقة" من مجهود كبير في هذه الرواية ، إلا أنه وقع في بعض الأخطاء الفنية التي لا يسلم منها أي عمل رائد في هذا المجال ، خاصة عندما يكون التعامل مع المواضيع الكبيرة المنحوتة من صلب الواقع ، ويتمثل ذلك في محاولته الاتيان بالأفكار العميقة المفلسفة على لسان الشخصيات الشعبية عديمة الثقافة الكافية ، والأمية المحدودة الثقافة ، مثلما هو الحال مع العجوز "رحمة" والأم "خيرة" وشخصية "الفلاح" الذي أبدى تفوقا كبيرا على أقرانه أثناء تجمعهم في بيت العجوز بعد وفاتها حول مفهوم الاشتراكية ، ومبادئها ، وأسسها ونظرياتها ، وفلسفتها ، وهذا ما لا يطابق الحقيقة الابداعية من جهة والطبيعة الانسانية عامة من جهة أخرى .

ويحاول "ابن هدوقة" في روايته التالية "بان الصبح" [1] ألا يرتبط بنموذج واحد للمرأة الجزائرية بل الاعتماد على النقيض ، الفتاة المثقفة المستهترة وابنة عمها المثقفة أيضا ، لكنها البنت المحافظة ، القادمة من الريف إلى المدينة وفي عفتها تكمن قوة شخصيتها ، وفي نبل أخلاقها تفرض احترام الغير لها .

(١) عبد الحميد بن هدوقة "بان الصبح" المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ط ٢ ـ ١٩٨٤ .

وتنطلق الرؤية العامة للموقف الفني في الرواية، من الاشكالية نفسها التي عالجها في "ريح الجنوب" وأيضا في روايته الأخرى "نهاية الأمس"، وهي إدانة الاقطاع واعتباره المسؤول المباشر عن تدهور وضعية المرأة، والسبب المباشر في انحلال أخلاقها، وسقوطها المجاني في اللعبة الاقطاعية باسم التفتح والتحرر، ونبذ العادات والتقاليد الاجتماعية الصحيحة، رغم أن الشيخ "علاوة" يدعي لنفسه بالمحافظة على القيم الشعبية الخالدة، فهو لا يتورع أن يفتح المجال واسعا لابنته "دليلة" رمز الفتاة المستهترة، للوقوع في الإثم، بعدما افتضت بكارتها، وحملت سفاحا، إلى جانب إدمانها على شرب الخمر، والتدخين بدون تحرج أمام الملأ، وخروجها في النهاية من بيت أبيها إلى غير رجعة، لتفقد المكان الذي كان يأويها، كما فقدت من قبل شرفها وشخصيتها مع الشاب "كريمو" نموذج الفتى الضائع . في حين تتجلى صورة أخيه "صالح" رمز الفلاح الشعبي البسيط، المتواضع، وابنته "نعيمة" رمز الفتاة الريفية المحافظة على تقاليد بيئتها وعادات سكانها .

وتنطلق الأحداث الروائية من خلال موافقة الشيخ "علاوة" على استقبال ابنة أخيه "نعيمة" ضيفة عنده لمواصلة دراستها الجامعية في كلية الحقوق بمدينة الجزائر العاصمة، لكن فجأة تتحول الأنظار إلى ابنته "دليلة" لتتبع حركاتها بين البيت والجامعة، ورسم شخصياتها وعلاقتها الإباحية مع الفتى "كريمو" زميلها في الدراسة، غير أن هذه العلاقة المشبوهة تتحول إلى اغتصاب وحمل غير شرعي، دون أن يعلم أحد بحقيقتها، لكن تقع المفاجأة، وتتحول الأنظار هذه المرة إلى الفتاة الطاهرة، بعد ما بعث "كريمو" رسالة غرامية إلى "دليلة" باسم "نعيمة" إبعادا للشبهة يخبرها فيها بالطريقة التي تمكنها من إنزال الجنين، وهي الإجهاض، وفي الوقت نفسه يؤنبها على عدم استعمالها لحبوب منع الحمل، وتقع الرسالة في يد الشيخ "علاوة" لتثور

ثائرته فيتهم ابنة أخيه إثما وزورا ٠

وبين نقطتي التقاء النقيضين ، تصور الرواية وضعية عائلة الشيخ "علاوة" المتصدعة فالأب ضائع وسط واقع متغير باستمرار ، واقع الجزائر بعد الاستقلال ، هذا الضياع الذي أفقده الهيبة والوقار والاحترام وسط عائلته ، وبين أبنائه الذي نسي أن المعايير التي تحكم تفكيرهم غير معاييره ، "إنه مجموعة من قطع الغيار لا تشابه الواحدة الأخرى ، ولا هي من مصدر واحد ! إنه يحيا في عدد من العصور ، وفي عدد من البلدان في نفس اللحظة يريد أن يكون من عداد الأغنياء ، ومع المثقفين ، ومع الزعماء ومع الحكماء ، يناصر الحق ويناصر الجلادين أي طيب وفظ ... يريد أن يكون كل ذلك ، وهو ليس شيئا من ذلك ، يعتقد أنه أذكى الناس ، وهو أبلههم " [1] هذه هي صورة الشيخ "علاوة" الضائعة وسط حاضر متخم بالمتناقضات في حين يحلم هو بالعودة الى الماضي الأفل ، يحلم أن يكون الحاكم بكل شيء بعدما فقد كل شيء " إنه رجل يجري باستمرار للحاق بالقطار ، لكنه في كل مرة يصل إلى المحطة يجد القطار قد أقلع ! " [2] وهكذا وصفته ابنته "دليلة" ، الرجل العاجز عن مسايرة الحاضر ، فيحن إلى الماضي البائد ٠

أما الابن "عمر" مدير مؤسسة الأشغال العمومية المكلفة بانجاز الطرقات والبناءات السكنية ، باختلاس أموال الشركة ، ويكذب على أبيه ، حتى لا يساعده في المصاريف المنزلية ، والابن الآخر "مراد" الطبيب ، الذي يقيم علاقة غير شرعية مع فتاة فرنسية ، اتفقا على الزواج ، والعيش في فرنسا ، والابن "رضا" الغني المراهق المنهمك في مناقشة مواد الميثاق والدستور والبنت "زبيدة" العانس التي فاتها قطار الزواج ، وتحلم أن يكون لها زوج مهما كان

(١) بان الصبح ص ٢٧٦ ٠
(٢) الرواية ص ٢٧٩ ٠

شكله أو وضعه الثقافي والاجتماعي .

ووسط هذا الجو العائلي المتناقض ، تبرز عوالم الشخصية الاقطاعية المنهكة ، فلا يستطيع الشيخ "علاوة" التأقلم مع المحيط العائلي المشتت ، ولا مع الوسط الخارجي الشارع، أو المحيط الموضوعي للمجتمع ، والذي عبر عنه "ابن هدوقة" بعالم الأطفال ، الذين يصادفهم الشيخ "علاوة" في ذهابه وايابه إلى العمل ، حيث يقول : "إنه الاهمال ... الناس يلدون والنهج يربي "(1) فتتأزم نظرته إلى الواقع المتغير ، ويتشاءم من الجيل الجديد ،كبداية ترمز الى السقوط المعنوي لهذه الطبقة .

وتعتبر أفعال البنت "دليلة" انعكاسا للصورة الأبوية المهزوزة ، والسلطة الاجتماعية المرفوضة في المجتمع العربي الاسلامي ، فغياب لغة التخاطب بينها وبين أبيها من المؤشرات الفنية الممهدة لسقوطها في النهاية وهي نفسها تعبر عن ذلك حين تصف أباها "بالجنرال" وتصف أمها "بالكومندانّ" رمزا للهيمنة والقسوة في التعامل ، والتسلط المبالغ فيه ، وكنتيجة حتمية على الأقل هذا ما يريده "ابن هدوقة" ستسقط "دليلة" لامحالة، انطلاقا من المقولة التي مفادها أن الظل لا يستقيم مادام العود أعوج ، وهذا صحيح إلى حد ما ، لأن الظل لا يستقيم (الجيل الجديد) إذا كان العود أعوج (الجيل السابق) ، لكن هذا العود الذي يحمل الرمز الايحائي في الرواية يمكن أن يصلح بوصفه أصل الاعوجاج ، فالذهاب إلى الظل بهذا المعنى ، ما يعطي الرواية المشروعية التامة في نقد الواقع، لأن استقامة الظل ، هي في الواقع العملي تحصيل حاصل لاستقامة العود ، وهي إشارة فنية إلى الفترة التي وصلت فيها الصراعات الاجتماعية نقطة اللارجوع .

(1) الرواية ص ٢٥ .

في حين بقيت "نعيمة" رغم انغماسها المفاجئ في الحياة المتحضرة ، بالمقارنة مع وضعها السابق في الريف ، محافظة على تقاليد قريتها ، وعادات منطقتها ، فحتى عندما تعرضت لأصعب تجربة في حياتها ، عندما اتهمت في شرفها ، ظلت تنظر الى "دليلة" نظرة شفقة ممزوجة بحسرة ، من الواقع الموبوء الذي كان سببا فيما وصلت اليه حالتها ، لكنها في المقابل تعلن سخطها واحتقارها لعائلة عمها ، لأنها كانت ضحية المظاهر الخداعة ، التي يجري وراءها الشيخ "علاوة" وبقية العائلة ، الأحلام المتفسخة التي لا ترى في العينة الاجتماعية إلا كتلة من المصالح المتباينة .

وحتى عندما جاء "صالح" لاستقصاء الحقيقة الواضحة بشأن الاتهام الخطير الموجه لابنته ، كانت فرحة "نعيمة" أكبر مما توصف ، لأنها ستكشف بطريقة لا تدعو إلى الشك أو الارتياب زيف العلاقات المتدنية ، التي تربط أسرة عمها ، ومن جهة أخرى لأنها متيقنة في قرارة نفسها أنها الوسيلة الوحيدة ، التي تعلن بها براءتها ، وعنتها ، وتعيد الاعتبار لشرفها وشرف أبيها المهزوز ، وبالتالي إدانة للقيم الاقطاعية الجائرة ، والأحكام العرفية البالية التي تحكم أسرة الشيخ "علاوة" .

وفي تشدد أبيها لوضع حد للمهزلة الأخلاقية التي وصلت إليها حالة ابنته ، كان غير مبال ، بما تكشف عنه تحقيقاته المستقبلية ، لأن التصرف المنطقي سيكون الفاصل في كل شيء ، والتأكد من صحة الاتهامات لن يكون إلا من خلال عرض "نعيمة" على طبيب إخصائي في أمراض النساء ، وبه يتقرر مصيرها النهائي ، إما الموت أو الحياة .

إن التركيز على ظاهرة الطهارة سمة إيجابية في الرواية ، التجأ اليها الكاتب لنقل الصراع من المدينة ، حيث فتور العلاقات الاجتماعية بين أبنائها ،

إلى الريف حيث مازالت فكرة الشرف من المقدسات التي يهتم بها السكان ، ولا مجال للمناقشة فيها ، فهي من المسلمات التى تكون عرى الروابط بين العائلات أو الأشخاص وليس معنى ذلك انعدامها فى المدينة ، بقدر ما أن رجل المدينة أصبح ما يشغل باله أكثر من هذه المسلمات، لذلك لا نفاجىء حين نسمع "صالح " يخاطب عائلة أخيه ، بأنه " إذا كان ما قلتموه صحيحا أعرف كيف أغسل العار ، واذا كان كذبا لن ينجيكم مني حتى الشيطان " [(١)] وغسل العار عنده لن يكون إلا من خلال طلقتين ناريتين في جسد "نعيمة " .

لترتسم بذلك الصورة البدوية على لسانه ، وتتجسد الفكرة الشعبية للأخلاق الفاضلة ، ولا نحسب الكاتب حمل الأب ما لا يستطيع حمله ، لأن الخلق الشعبى يقدس الفضيلة والعفة ، كما يشدد أيضا فى فرض العقوبة على الفتاة المستهترة ، وربما هذا ما جعل الكاتب يتعمد فى اختيار اسم "صالح "للدلالة على صلاح رؤيته ، وصلاح أخلاقه وفكره ، ونفاذ بصيرته ، فالتسمية لم تكن عفوية ، كما أن مواقفه ليست أيضا عفوية ، أو اعتباطية ، بقدر ما توحى إلى الرمز الكامن وراء تصرفاته .

ولتأكيد صورة من صور العرف الشعبى داخل الرواية ، من خلال وضعية "نعيمة " النفسية المحطمة ، عندما أخذها أبوها إلى بيته ووضعها في حجرة متطرفة ، وأمر أن لا يكلمها أحد إلى أن يتأكد من صحة ما نسب إليها من افتراءات، فيتقرر مصيرها بالنفي أو الاثبات، و"نعيمة " لا تقدر على الكلام ، ولا تستطيع أن تؤكد براءتها ، " ليس لها ما تقول لأنها أدركت وهي تحيا هذه الأحداث المتتالية أن المبادىء التي لقنت إياها بالمدرسة وقرأتها فى الكتب، هي مخدرات يضعها الكبار للتغرير بالشباب ليس إلا ! " [(٢)] فهي متهمة

---

(١) بان الصبح ص٢٩٢ .

(٢) الراية ص٣١٥ .

في عرضها ، ولا تستطيع أن تنسج لباسا لطهرها ، فتشوه أمام أبيها أو عمها ، ولن تستطيع تفيد الاتهامات الباطلة التي ألصقت بها .

ووسط هذه الرواية من الصراعات النفسية الحادة ، تتألم "نعيمة" لكنها بصوت خافت ، وتتأكل لكن بدون أن يسمعها أحد ، رغم أنها متأكدة من كونها بريئة ، لكن لا تقدر على فعل شيء إنها نفيسة الفتاة الريفية السمحة ، التي جبلت على الحياء ، والحشمة ، والعفة ، خاصة إذا تعلق الأمر بشيء مقدس ، بالشرف العائلي .

وبعد مضي ليلة شاقة على "نعيمة" يأخذها أبوها إلى طبيب اختصاصي في أمراض النساء ، وهنا يتأكد بعد ما أجرى لها الطبيب فحوصا دقيقا أنها بكر فعرغرت عينا "صالح" بالدمع وخاطب ابنته "لم تعرف عينا ابيك الدمع قبل اليوم أبدا .الناس أشرار يابنيتي وأنت شريفة ، كما كانت أمك شريفة ! ... اليوم أنت ولدت ولادة جديدة ! لك الحق في كل شيء ! الأب جعل لمثل هذه الأيام ! وعندما نرجع إلى الدار نذبح كبشا وندعو جيراننا وأحبابنا بالقرية . رجوعك إلى الدار لن يكون عاديا ... " [1] وتنتهي المهزلة التي حاكت خيوطها فتاة مستهترة كادت أن تؤدي بحياة فتاة بريئة ، ذنبها الوحيد أنها تربت في عائلة محترمة ، ينظم حياتها قانون الفضيلة والعفة ، والشرف والأخلاق لكنها أمام تفطن أبيها للعبة القذرة التي أحكمت نسجها عائلة الشيخ "علاوة" تنجو من موت أكيد ، وتبرأ ساحتها ، ويكون بذلك قد بان الصبح بعد ليل طويل .

وقد اعتمد "ابن هدوقة" في رسم شخصية الفتاة الجزائرية في روايته "بان الصبح" على الوصف الخارجي ، سواء كانت "دليلة" رمز الفتاة المستهترة ، التي تصف جسمها فتقول ، "هذا شعري أعرفه بلونه الخروبي وطوله ،

(١) بان الصبح ص ٣٢١ .

هاتان عيناي العسليتان الحالمتان بتفجير شيء ما ... هذا حاجباي المقوسان الرقيقان ، هذا أنفي المستقيم الذي يأنف من انحرافي ... هاتان شفتاي الرقيقتان اللتان تحسنان التدخين والشرب أكثر من القبلات... صدري لم يستسلم مازال دائما في حالة تأهب! وهذا خصري ... ستصير برميلا ذات يوم بفضل كريمو ... " (1) أو تحركاتها في الشارع وفي البيت ، أو أثناء معاملاتها اليومية ، من أجل إيجاد عناصر إقناعية تبرر بها تصرفاتها ، وابراز عنصر التناقض الذي تعيشه .

أو من خلال "نعيمة" رمز الفتاة المحافظة ، التي لم يركز الكاتب فيها على الأوصاف الخارجية ، بقدر ما كان تركيزه منصبا على الجانب الخلقي ، من حياء وحشمة ، وطهارة ، ونقاوة القلب ، وصفاء السريرة .

يضاف إلى ذلك اعتماد الكاتب على الحوار ، والحديث النفسي ، وأسلوب الارتداد إلى الخلف ، في محاولة لوضع الخطوط الدقيقة ، التي تميز كل شخصية على حدة ، حيث يجعل الرواية عملا تجريبيا تصطرع في صفحاته كل القضايا الفنية والفكرية ، التي يموج بها المجتمع .

وهذا ما يجعل من الرواية عملا فنيا ناجحا ، إذ أن الشكل التعبيري تفرضه اللحظة التي يولد فيها التعبير ، وحتى يكون هذا الشكل حيا ، ومتوترا ، لابد من احتلال مساحته اللغوية ، بحيث تكون اللغة رفيعة ، من هنا جاءت اللغة وسيلة للتعبير والايصال ، وأداة للخلق والابداع ، ولما كانت اللغة صورة الفكر ، فان تجديدها بما يتناسب الموقف الفكري والفني ، ليس تغييرا لمضمون الفكر ، بل تجديد لصورته ، وهي اللغة ، وهذا ما يعطي الرواية مشروعية التعبير عن حقبة زمنية تاريخية ، وتصوير لحظة من لحظات التطور الاجتماعي .

(1) الرواية ص٥ .

لكن رغم إيجابيات الرواية الكثيرة إلا أنها وقعت في بعض المزالق الفنية ، التي لم يعودنا الكاتب عليها ، مثلما رأينا ذلك في "ريح الجنوب أو "الجازية والدراويش" وحكمنا هذا على الرواية ليس من باب التشكيك في قدرات الكاتب الفنية ، أو مواقفه الفكرية ، لكن من باب قول الحقيقة الموضوعية ، والأمانة العلمية المتوخاة في هذا البحث ، ولعل ظاهرة التقريرية ، التي صاحبت تطور الوعي النضالي عند الفتى "رضا" هي المزلق الفني في " بان الصبح " ، حيث يحل الخطاب الروائي المباشر ، محل الجملة الفنية الموحية ، خاصة فيما يتعلق بمناقشة الميثاق الوطني والدستور ، (1) وتتحول هذه الصفحات الطويلة العريضة إلى كلام تقريري مباشر عن حالة البلاد ، ووضعية الأمة ، ومناقشة مواد الدستور الجديد .

أما الكاتب "إسماعيل غموقات" فينحو في روايته "الشمس تشرق على الجميع" (٢) منحى أخر ، يختلف قليلا عما عهدناه عند "ابن هدوقه" ، والاختلاف الكامن هنا ، هو الاعتماد الكلي على تشخيص الحياة الطلابية في الثانويات في جزائر ما بعد الاستقلال ، إنطلاقا من الالتزام الأخلاقي ، الذي يحدد موقف الكاتب ، وتصرفات أبطاله ، بعدما شاع في بعض الأوساط الجزائرية من انحلال اخلاقي ، واباحية جنسية ، لا علاقة لها إطلاقا بالتقاليد الشعبية للمجتمع الجزائري ، لتفرع بعد ذلك إلى بعض المواضيع الجزئية ، كالحديث عن الثورة الزراعية والصناعية ، غير أنها تعتبر وسائل جمالية تكمل بقية الموضوع الأساسي ، عكس ما يقول "مخلوف عامر" الذي يرى أن " مثل هذا العمل يحتاج إلى ثلاث قصص إن لم أقل ثلاث روايات ... قد عبر عن

---

(١) بان الصبح من ص١٢٦ الى ١٤٦ .

(٢) اسماعيل غموقات ــ "الشمس تشرق على الجميع" ــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ــ الجزائر ــ ١٩٧٨ .

موضوع رواية أو مواضيع روايات في قصة واحدة ، وهو أكبر ضعف يمكن تسجيله بشأن هذه المحاولة ، إذ صار الثوب أضيق بكثير من الجسد " [١] وما الحديث عن الثورات الثلاث ـ الثقافية والزراعية والصناعية ـ إلا أدوات استغلها الكاتب لتطعيم روايته بما يمكنها أن تقدمه هذه المواضيع من تنويعات ، تساعد على نمو الحدث وتطوره .

وكما أن الرواية مقسمة إلى جزئين [٢] فليس معنى ذلك أنها مقسمة إلى حدثين ، أو قصتين منفصلين عن بعضهما البعض ، إنما هي تقنية روائية في حد ذاتها ، تعمدها الكاتب من أجل إعطاء القارئ فرصة أكثر لمواصلة القراءة بطاقة أكبر ، هذا " التقسيم نفسه يساعد القارئ على الاحتفاظ برغبته في القراءة ، وطموحه إلى معرفة ما ستسفر عنه المحاولة " [٣] فهو حين يعرض لمعالجة قضية اعتداء ناظر الثانوية على الطالبة " رحمة خلاف " في القسم الأول فانه يشد القارئ لمعرفة ما ستؤول إليه نتيجة العملية ، ويتلهف لمعرفة رد فعل الفتاة ، أو المجتمع ، بشأن القضية الاجتماعية الأخلاقية المعروضة للنقاش ، كما أنه من ناحية أخرى يعطي القارئ فرصة أكثر لمناقشة بعض القضايا الثانوية ، التي ليست هامشية ، بقدر ما هي مكملة للموضوع الرئيسي ، حتى تتنوع الأحداث وتتشابك فيما بينها ، دون أن يلغي هذا التشابك والتنوع من وحدة البناء الفني العام للرواية .

---

(١) مخلوف عامر ـ "تجارب قصيرة وقضايا كبيرة (مقالات نقدية) ـ ص١٣ .
(٢) تنقسم الرواية إلى قسمين متساويين يحمل القسم الأول عنوان "رضوان التوس " ويقع من الصفحة ٧ إلى الصفحة ٨١ ، ويحمل القسم الثاني عنوان "رحمة خلاف" ويمتد من الصفحة ٨٣ إلى الصفحة ١٦٨ .
(٣) محمد مصايف ـ " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام " ص١٢٧

ويركز "اسماعيل غموقات" في هذه الرواية على الفتاة "رحمة" رمز المحافظة والعفة والفضيلة ، التي فرضت احترام كل الناس لها ، والمنحدرة من أسرة فقيرة ، لا تكاد تجد ما تقتات به ، كما تمتاز أيضا بذكاء خارق ، وجمال انثوي خلاب ، مما جعل ناظر الثانوية يجر حباله وراءها ، ليوقعها في الخطيئة ، مثلما فعل ذلك مرارا مع فتيات كثيرات ، من بينهن الفتاة " سميرة " ، رمز الخلاعة والاستهتار وحول مسكنه إلى وكر للهو والدعارة ، والممارسات اللا أخلاقية .

ووسط هذا الجو الموبوء تنمو علاقة حب مقدسة بين "رحمة خلاف" وزميلها "رضوان التومي" الذي ينتمي هو الآخر إلى أسرة فقيرة ، ويحاول الكاتب أن يعطي هذه العلاقة أهمية كبيرة ، وأولوية خاصة ، حتى يعبر عن موقف فكري أخلاقي ، يتخذ الأجواء الفقيرة ميدانا خصبا لنمو مثل هذه العلاقات الانسانية المقدسة ، وتشخيصها وفق رؤية شعبية بدوية .

وتتجسد رؤية الفتاة الناضجة – عقلا ودينا – في محاولتها للوقوف ضد الممارسات الطائشة التي يسيء أصحابها إلى الخلق الشعبي الفاضل ، كما يسيؤون إلى شرف المهنة التي يزاولونها ، وفي محاولتها أيضا لكشف زيف العلاقات الجائرة ، التي تقيمها فئة على حساب فئة أخرى ، وهذا ما لا نلحظه عند "ابن هدوقة" مثلا فرغم النضج الفكري الذي تتميز به شخصياته النسائية ، إلا أنهن عاجزات عن خوض التجربة النضالية حتى وان حاولن فيكون مصيرهن الفشل الذريع ، وهذا ما يعطي " الشمس تشرق على الجميع " مشروعية العمل الابداعي الناضج ، ويعطي " رحمة خلاف " إمكانية النمذجة الحقيقية ، التي تمارس حضورها على الرواية ككل .

وتتخذ الفتاة " رحمة " العلم والأخلاق الفاضلة ، سلاحا ذي حدين ، تواجه به الجميع حتى والدها الذي يتحول عن طريقها إلى جادة الطريق ،

بعد ما عششت فى ذهنه أفكار " سي علي " حول قانون الثورة الزراعية ، الـــذي يعتبره مخالفا لما جاء به الدين الحنيف، وهي إشاره من الكاتب إلى الوسيلـــة الدعائية ، التي مارستها الطبقة الاقطاعية بعد ما أممت أراضيها وفقدت كـــل شيء ، ولم يبق إلا بث السموم بين الفئات الشعبية المستفادة من التأميــــم ، واختلاق الحكايات مثل قولهم ، "بانه لا تجوز الصلاة فوق أرض مؤممة "انطلاقـــا من تشويه نصوص الدين الاسلامي ، هذه الصورة المهزوزة للأب سرعان مـــا تتحول إلى صخرة تتحطم عليها الإدعات المغوضة ، التي كرست وجودها طائفـــة من رجال الدين ، وهذه إشارة أخرى من الكاتب إلى أن الدين هو نفسه يسمى حياديا ، وهو يتلون عند هؤلاء بتلون الموقف المستعمل فيه ، فقد يستعمـــل لضرب كل محاولة تغيير ، وهنا يصبح دوره سلبيا ، أو يستعمل لشحذالهم ووسيلة للتغيير وهنا يصبح دوره إيجابيا .

ومن خلال الحياة العامة التي تحياها "رحمة" يوميا بين ذهابها إلى المدرسة ، ورجوعها منها ، تتوطد عرى الصداقة والمحبة بينها وبين الفتـــى "رضوان" الذي اقترب منها وأحبها من أجل شيئين لا ثالث لهما الجمـــال الطبيعي الفتان النادر ، السلوك الأخلاقي الذي كانت تمتاز به عن معظـــم زميلاتها " (١) لكن العلاقة لم تعمر طويلا ، بعد أن تسللت بينهما الفتـــاة "سميرة" اللعوب ، رمز الخلاعة التي لم تفهم من حرية المرأة إلا الجانـــب المتفسخ ، كممارسة الجنس مع ناظر الثانوية ، والتدخين .

وتوقع "رضوان" فى حبالها ، بعد ما خاطت مؤامرة دبرتها مع زميـــل لها "كمال" تخبر فيها "رضوان" على لسان "كمال" أن الطالبة "رحمة" علـــى علاقة بالناظر ، وأنها تتردد على منزله باستمرار ، وأنها باستطاعتها أخـــذه

(١) الشمس تشرق على الجميع ص ٩ .

معها ليرى بعينيه ، وفعلا أخذته معها ، وهي تعرف مسبقا أن الناظر أعطى موعدا " لرحمة " لكن بحجة غير التي طرحتها " سميرة " غير أن شيئا من هذا القبيل لم يحدث واندهش "رضوان " من المناظر التي تملأشقة الناظر مخدرات نساء عرايا ، قمار ، خمر ، ممارسات لا أخلاقية في الوقت الذي أحكمت فيه "رحمة " مع زميلها "صالح " خطة لفضح عصابة السوء ، فأخبرت الشرطة وداهموا الوكر المتعفن وألقي القبض على الجميع ، بما فيهم "رضوان " لكن يطلق سراحه في الأخير بعدما برأته " رحمة " وأنه راح ضحية مؤامرة دنيئة .

ليتضح من خلال هذا العرض الوجيز لمحتويات الرواية وحدثها العام – مع إهمال بسيط لبعض القضايا الثانوية التي لا تخدم الموضوع الذي نهدف إلى توضيحه – أن وضعية المرأة لا تتحدد إلا بمعيار ما تقدمه من نضال يومي مستميت ، فادراك " رحمة خلاف " لطبيعة التركيبة الاجتماعية العامة ، جعلها تقف هذا الموقف الايجابي ، وتعبر عن رؤية شعبية اتجاه واقع موبوء ، تحكم علائقه تصرفات الاقطاع والبرجوازية ، فهي " ليست مجموعة من الأجهزة البيولوجية تنتظر الفعل الايجابي من الرجل استمرارا لدورها التاريخي " (١) ، بل أنها كائن يعبر عن وجوده في الحياة ، كذات فاعلة في الأحداث ، ومطورة للسيرورة الاجتماعية ، ومتحدية مختلف الظروف المحيطة بها ، ومتجاوزة ذلك الدور التقليدي ، الذي لا يرى فيها غير آلة خلقت لأجل الحفاظ على النوع ، أو كمصدر للمتعة .

إن تشابه الموقفين الفكريين بين " رضوان " و "رحمة " كانا السبب المباشر في اقترانهما مع بعض ، ولم تستطع الدسائس أن تفرق بينهما ، ولم تقدر

---

(١) شمس الدين موسى – "المرأة الأنموذج في الرواية العربية الحديثة " – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٥ – ص١١ .

على المضى أكثر من محاولة التشكيك في أخلاقهما ، حتى لو نجحت مؤقتا في عزلهما عن بعض، إلا أن ذلك لن يدوم ، لأنها مبنية على السعاية والمؤامرة والخداع من جهة ولأن ما يجمع بينهما أكثر مما يفرق يجمعهما السلوك المثالي والأخلاق النبيلة ، والثقافة الهادفة ، والايمان بمستقبل زاهر ، تسوده القيم الفاضلة .

من هنا نلاحظ أن قضية الموقف الايجابي المتخذ في الرواية ، هو الأساس المعنوي الذي دفع " رحمة خلاف " الى المحافظة على سمعتها ، ثم كشف ألاعيب الناظر ومن معه ، فدورها لا يقف عند حد تحصيل العلوم ، بقدر ما تستطيع هذه العلوم من منحها الفرصة لتأكيد ذاتها .

ولعل تأثر الكاتب واضح بالنزعة الدينية الاصلاحية ولا يحتاج إلى دليل ، وتأثره بالقيم الأخلاقية الشعبية التى رسمتها أجيال كثيرة على مر العصور واضح أيضا ،نستشفه من خلال الموقف الشعبي الصريح بشأن العلاقات الانسانية بين الرجل والمرأة ، فبوازع الفكر الشعبي يتصرف أب "رحمة" فى كل مرة تتاح له فرصة الحديث معها ، فهو يردد دائما على مسمعها "اسمعي يارحمة ، الليل ثم الليل ، لا أريد أن أراك خارج البيت ليلا " (١) كاحساس أبوي يحذرها من مغبة الوقوع في الخطأ ، وبالتالي جلب العار والفضيحة للعائلة ، وان كان موقفه من قضية المرأة يجعله يتحمس لها ، لكن طبعا في إطار الأخلاق والتقاليد ، التى لا تتنافى وما جبل الناس عليه ، فينصحها بالتمسك بالمثل العليا .

وهو موقف صارم يؤكد ارتباط المجتمع العربي الجزائري بقيمه ومثله العربية الاسلامية ، التي تأبى المتاجرة بالشرف، وهذا ما يحاول الكاتب جاهدا

---

(١) الشمس تشرق على الجميع ص٨ .

توضيحه ، من خلال ربط حالة الأسرة المادية المتدنية ، وقبولها بالعيش الضنك والاكتفاء بالشيء القليل ، أفضل لها بكثير من العيش في ترف ونعيم على حساب شرفها وعزتها ، وكرامة نفسها ، حيث يقضي الأب يومه كاملا يطوف في شوارع المدينة لبيع الفول ، ليعود في المساء يرشف كؤوس القهوة .

وتنتهي الرواية في الأخير كما رأينا بالقاء القبض على جماعة السوء ، الناظر وبعض الطالبات والأساتذة ومعهم "رضوان التومي " غير أن هذا الأخير يطلق سراحه ، بعد ما تأكد في التحقيق أنه راح ضحية مؤامرة دبرت له ، هذه النهاية التي يبدو فيها تأثر الكاتب كبيرا بالنهاية المعروفة في الحكايات الشعبية ، حيث يلتقي الحبيبان في النهاية بعد غربة مقلقة ، طبعا على اختلاف الفنين جوهريا سواء من حيث طريقة المعالجة الموضوعية للنص ، أو الهدف المنشود الذي يسعى إلى تحقيقه كل فن على حدة .

وهذا ما يجعلنا نؤكد على أنه رغم التشابه الملاحظ بين كل من الفنين ، إلا أن نهاية "الشمس تشرق على الجميع" كانت مقنعة ، تلائم طبيعة الموقف الفني الذي اختاره " اسماعيل غموقات" إذ أن نزوعها التفاؤلي ما هو في الواقع إلى تفاؤل مشروع ، لسبب بسيط ، هو أنه لم يكن مقحما بطريقة تعسفية كما هو الحال بالنسبة للحكايات الشعبية بل جاء منسجما مع الأحداث الداخلية حيث تبدأ الحكاية في أبسط نقطة للتطور ، حتى تبدأ الحكاية في أبسط نقطة للتطور ، حتى تصل إلى أعلى مراتب ومراحل التأزم ، فتكون النتيجة المنطقية هي الحكم الفصل فيها ، كما أن هذا التفاؤل يعبر عن ضرورة فنية تقتضيها حتمية التعامل مع الواقع الجزائري في هذه المرحلة من التطور ، الذي هو في حاجة إلى من ينير له الطريق ويأخذ بيده .

وقد اعتمد الروائي في بناء أحداث روايته بالدرجة الأولى على أسلوب

المونولوج الداخلي ، قصد التعبير عن العواطف الجياشة والآمال العريضة ، والمخاوف الكثيرة ، التي لازمت البطلين " رضوان التومي " و " رحمة خلاف " كما يتحدث من خلال استعمال المونولوج عن الحالة العائلية المزرية التي يعيشانها و "عن الألم الذي نعيشه في هذا العصر ، عن الوحدة المشتركة ، وعن العلاقة المستحيلة بيننا وبين الآخرين " [1] وعن الوضعية المتردية التي تعيشها مؤسساتنا التربوية والثقافية ، وعن التناقضات الاجتماعية ، التي تعيشها الجزائر عامة .

كما اعتمد أيضا على الحوار ، حيث أبدع فيه ، وشكل بالنسبة إليه الهم الأكبر للكشف عن الأبعاد الخلفية للحدث ، وللكشف عن نفسيات الشخصيات العاطفية ، وقد جاء فنيا متكاملا ، من حيث قصر جمله ، وعباراته مما يؤكد التزام الكاتب بالتقنية الروائية ، التي تعتمد تقسيم الرواية إلى قسمين ، وحتى ينجح في عمله هذا ، ينبغي أن يكون مختصرا لجمله وعباراته ، فلا ينقل إلا ما فيه حاجة ، أو يكشف عما غمض من القضية ، مما يبعد الرواية من السقوط في التكرارية المملة ، التي لا تخدم الحدث العام ، أو من حيث وضوح العبارات ودقتها ، اعتمادا على التدفق اللغوي الشاعر وايحاءاته الرمزية .

واذا كنا قد تطرقنا في الروايات السابقة إلى وضعية المرأة الجزائرية ومكانتها في المجتمع ، ودورها في بناء الأسرة الجزائرئة ، من خلال ارتباطها بالقيم الشعبية المثلى ، وتعاليم الدين الاسلامي الحنيف ، فاننا سنخصص هنا في نهاية هذه الدراسة ، جانبا لصورة المرأة الجزائرية الخارجة عن العرف الشعبي والقانون الاجتماعي ، من خلال رواية " عرس بغل " [2] للكاتب "الطاهر

(1) Georges Jean: le Roman-editions du seuil-paris 1971-p.151.

(٢) الطاهر وطار — "عرس بغل" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع — الجزائر — ١٩٨٢ .

وطار " ، انطلاقا من رؤية الكاتب وموقفه من الظاهرة الاجتماعية المطروحة للنقاش.

حيث يرتبط وضع المرأة من خلال تفاعلها مع الواقع، متأثرة به، ومؤثرة فيه، عكس النظرة التي ترى فيها مركز الخطيئة، أو تصورها كأنها كائن منفصل عن واقعه، ولذلك فالكاتب يرى أن تشخيص الحالة المزرية التي وصلت اليها المرأة لا يمكن فصله عن الاطار الموضوعي العام الذي تتحرك فيه، وكأن ما وصلت اليه هذه الحالة، إنما هو انعكاس لما وصلت اليه التركيبة الاجتماعية ككل، فاذا كان الوضع الاجتماعي مختلا، فانه بالضرورة سينتج عنه اختلال في وضعها العام.

وتدور أحداث الرواية في "دار للبغاء" حيث يرمز الكاتب من خلالها إلى علاقات الانتاج السائدة في المجتمع، هذه العلاقات التي تقوم داخل المبغى على أساس استغلالي لا تختلف كثيرا في استغلاليتها عن الطابع الاقطاعي أو الرأسمالي (بيع، شراء، ربح).

ضمن هذه الحركة تتخذ الرواية أبعادها الرمزية الشمولية، وقد يكون للعنوان الذي اختاره الكاتب أول صورة لهذا الطرح، وهو "عرس بغل"(١) المأخوذ عن الأسطورة الشعبية المنتشرة في الأوساط الشعبية الجزائرية، وهي

(١) كثيرا ما تقام في بعض المناطق الجزائرية ـ خاصة في المناطق الوسطى والغربية منها ـ مهرجانات احتفالية، يطلق عليها اسم "عرس بغل" يختن فيها أبناء الفقراء والمحتاجين، كمساعدات تقدمها العائلات، وعادة ما تقوم بهذا العمل الانساني العائلات المحرومة من الابناء كما أن العملية نفسها اتخذت فيما بعد شكلا من أشكال المتاجرة، يقوم بها أشخاص من أجل جمع الأموال والهدايا، وتمارس فيها بعض الأفعال المخالفة للأخلاق والأعراف، وهذا ما نجده في الرواية، حيث تقوم فتيات المأخور وعلى رأسهن "العنابية" باقامة "عرس البغل" صورة طبق الأصل لما نعرفه عنه في الواقع، من كسب للمال، وجمع للهدايا الثمينة، واحتساء للخمور وتعاط للمخدرات وممارسات لا أخلاقية ...

تشير إلى أنه عندما تلد البغلة – وهي حيوان عاقر بطبيعته – يكون يوم القيامة قد قرب ، أو تنتهي الدنيا ، هكذا يقال ، دلالة على استحالة تلك الولادة مع استحالة نهاية العالم .

ومعنى ذلك حسب ما تطرحه الرواية أنه من المستحيل بناء مجتمع سعيد خال من الممارسات الاستغلالية على أرضية فكرية تحمل في طياتها جذورا استغلالية ، إنها استحالة التوفيق بين إمكانية بناء مجتمع لا طبقي ، وبين فكر شعبي عاقر ، لا يرتفع إلى مستوي الفكر التغييري الناضج ، وقد يفهم أيضا من هذا الطرح ، فكرة الاستغلال البشع للغير ، انطلاقا من كون "البغل" الحيوان الذي لا يمارس العملية الجنسية ، وبالتالي نسبة العرس اليه ، كشكل من أشكال الاستلاب ، القصد من العرس هو جمع المال ، وكسب الثروة ، بطريقة تشبه العرس شكلا لا محتوى .

ومن خلال تتبع أحداث الرواية ، ومعايشة واقع الفتيات داخل "الماخور" نكتشف فضاعة الواقع المتعفن ، الذي تعيشه المرأة ، التي ليست سوى صورة لما هو في الخارج ، أو قد تكون " ترمز الى الوطن العربي : أحداثا ، وأفرادا وجماعات" [١] لتشكل حكما معرفيا يكشف عن اللوحة الخفية للانفصال الثقافي والاجتماعي للعلاقات الأخلاقية والسلوكية ، ويتحول كل شيء إلى بيع وشراء ، ويتحول الانسان ذاته إلى سلعة " لكل صاحب نقود ما أباحه الله ، بشروط معينة ، إنها بضاعة – في كلتا الحالتين – في حالة امتلاكها وخزنها ، احتكارا للنفس ، أو في انتظار الزبون اللائق صاحب العرض الأوفر .. هناك تباع بالجملة ، وهنا تباع بالتقسيط" [٢]

---

(١) نخبة من الأساتذة العرب "الرواية العربية واقع وآفاق " النص مأخوذ من مقال :عبد النبي حجازي "انماط رؤية العالم في رواية السبعينات" دار ابن رشد للطباعة والنشر – بيروت – ط١ – ١٩٨١ – ص١٥٨ .
(٢) عرس بغل ص٤٤ .

فوضعية المرأة واحدة ، سواء كانت تعيش داخل المحل العمومي - الماخور - أو خارجه - المجتمع المدني - وستظل على هذا الحال ما لم تتغير نظرة المجتمع اليها ، النظرة التى ترى فيها مجرد كتلة ملتهبة من الجنس والتعامل معها لا يكون الا وفق هذه النظرة .

وتتبلور ملامح الوضع الموبوء للمرأة في المجتمع العربي بشيء من الدقة ، عند ما يربط الكاتب من وجهة نظر خاصة تناقضات الواقع الخارجي ، بالحياة التي تحياها المومس في دار البغاء ، "إن عري أجساد هذه الولايا ، يعكس عري واقعهن أيضا ، ليس لديهن ما يخفينه وكل من يأتي إلى هنا ، ليس لديه ما يخفيه ، في لحظات معينة ، طيلة لحظات تواجده " (١) وبهذه الصورة الفاضحة أيضا يتم له تعرية تناقضات المجتمع ، المجتمع الذي يرى الكاتب أنه السبب المباشر في وصول المرأة إلى هذه الحالة المتعفنة .

فشخصية "العنابية" صاحبة الماخور مثلا ، هي جزء من تركة استعمارية عبثت بالقيم الأخلاقية الفاضلة ، فهي لم تدخل مخيرة ، أو معززة مكرمة ، لكنها دخلته وهي مرغمة ، بعدما اعتدى على شرفها وسنها لا يتجاوز الخامسة عشر ، عندما داهمت فرقة من "السينيغال" (٢) منزل العائلة ، أثناء الثورة التحريرية بعد أن قتلوا زوجها على مرأى منها ، واعتدوا على شرف أمها أمامها ، وهذا

---

(١) الرواية ص٩٦ .

(٢) استعان الاستعمار الفرنسي فى الجزائر بجنود من مختلف الجنسيات ، التى كانت خاضعة لها استعماريا لضرب الثورة التحريرية ، ومحاصرة الأهالى ومن بينهم جنود من "السينيغال" الذين مارسوا أبشع صور التعذيب والتنكيل بالأهالي ، من اعتداء على الحرمات ، الى التقتيل الجماعي فى المخيمات السكانية ، والمحتشدات التي اقامتها فرنسا خصيصا لهذا الغرض .

كان سببا كافيا لتشردها ، والزج بها بقوة في واقع متعفن ، فوضعها فرض عليها فرضا ، ولم تختاره بنفسها ، وهي لو خيرت لاختارت أن تكون سيدة محترمة فاضلة تعيش حياة زوجية هنيئة ، خيرا من أن تشرف على موتها البطيء بنفسها ، وعلى موت الناس الآخرين معها .

وهناك أيضا الفتاة " حياة النفوس" التي راحت هي الأخرى ضحية الواقع الموبوء ، بعد ما هجر أبوها عش الزوجية ليتزوج امرأة أخري وتركها وأمها وأخيها المشلول الرجلين دون أن يعيلهم ، ويسهر على خدمتهم ، مما جعل الأم تضطر تحت وطأة الجوع والتشرد لأن تتزوج بشخص أخر ، لكن يحدث أن يملها ، ويقوم بعملية ابتزاز دنيئة ، ومساومة حقيرة ، إما أن توافق " حياة النفوس" على النوم معه في فراش الأم ، أو يهجر هو الأخر عش الزوجية ويبحث عن غيرهما .

لكن الفتاة تظل مصرة على رأيها ، رافضة لمثل هذه المساومات ، وتقرر في النهاية مغادرة البيت إلى غير رجعة ، فتقع في يد الشرطة مرات عديدة لتقاد في النهاية إلى الماخور ، كحل نهائي لمشاكل الجوع والبؤس والتشرد ، وتصبح حياة " حياة النفوس" صورة مجسدة للواقع المتردي ، الذي كان سببا في وجودها هنا ، فالخلل القائم في الماخور ما هو إلا تعبير عن الخلل الموجود في المجتمع ، "لم أفهم طبيعة هذا التناقض الصارخ ، في حين يغلق مجتمعنا على المرأة الاغلاق التام ، ويعتبر الاختلاط حراما ، يسمح بأن تكون هناك مثل هذه المؤسسات" [1] هذا التناقض الصارخ ما هو إلا تناقض لوضع اجتماعي بكامله ، يحتاج إلى إعادة نظر دقيقة .

ويعتمد " الطاهر وطار" في تشريحه للواقع الاجتماعي المتعفن على

(١) عرس بغل ص ٤٣ .

شخصية "الحاج كيان " (١) طالب العلم بجامع الزيتونه بتونس، الذي أراد أن يغير الواقع، انطلاقا من الفكرة التي ترى أن الجهاد في سبيل الله يبدأ من جميع الأمكنة بل وأكثرها فسادا ، ولرفع مستوى الوعي الاجتماعي لابد من الوقوف على مركز الداء ، ولما كانت المرأة هي أصل البلاء ، كما يقول العامة، مركز الخطيئة ، بأنها كانت سببا في إخراج سيدنا آدم من الجنة ، فمن الواجب أن يبدأ "الحاج كيان " التجربة من الماخور ، لكنه عوض أن يحقق جزءا من محاولته الاصلاحية ، يسقط ويضيع وسط الزحمة ، ويفشل فشلا ذريعا .

إن هزيمة "الحاج كيان " لم تكن على يد المرأة انطلاقا من كونها أنثى ، ولكن من خلال ظروف كليهما ، كل حسب دافعه وواقعه ، لأن هذه الرحلة لم تكن مبنية على مرتكزات قوية ، وأسس نظرية متينة ، لم تكن تتلاءم وطبيعة الواقع نفسه الذي تعيشه المومس في الماخور ، فحتى وان كانت رحلته قد بدأت بالمرأة وانتهت عندها ، إلا أنها لم تنته كما بدأت ، بدأت بمحاولة تغيير الآخرين ، والمرأة على وجه الخصوص ، وانتهت بعد أن فشل في إقناعها .

ومع ذلك تبقى شخصيات الماخور النسائية – رغم ما تعانيه – قابلة للتطور والاندماج في الحياة ، لو أتيحت لها الفرصة السانحة ، وهذا هو الخيط

---

(١) تأتي هذه التسمية انطلاقا من كون "الحاج كيان " نفي إلى جزيرة كيان Cayenne وهي مستعمرة فرنسية تقع في المحيط الأطلسي ، استعملتها فرنسا أثناء الثورة التحريرية مكانا لنفي القادة السياسيين ، وضباط جيش التحرير الوطني ، بسبب تهمة وجهت لجريمة قتل لم يرتكبها ، أكثر من عشرين سنة ، أما تسمية "الحاج " فهو يعتبر نفسه فعلا حج إلى كيان ، لما تعلمه هناك من مبادئ قيمة كان إلى وقت مضى يجهلها ، تعلم أن الحياة هي أكبر قيمة تعطى للانسان ، لكن هذه القيمة لا تتحدد إلا إذا عاشها الانسان بعمق وكرامة .

الرفيع الذي تبحث عنه الرواية ، فلا " الحاج كيان " قادر على تغيير الوضع ،لأنه مجرد سجين ، يحمل على عاتقه تناقضات المرحلة ، ولا المرأة المومس نفسها باستطاعتها مجابهة الواقع المبتذل ، لأنها مجرد سلعة تباع بالتقسيط " مادامت الدنيا تجارة ، وصاحب القوة يسحق الضعيف" [1] .

من هنا فلا وجود للفكر الثوري التغييري ، إلا وفق نظرة شاملة ، يكون الوعي الاجتماعي فيها الحتمية للتغيير ، ليس كبديل للتجربة الانسانية ولكن كحالة ضرورية تفرضها طبيعة الظروف والملابسات المرحلية ، لأن " حل المشكل ليس رهن شخص معين ، وانما خلاصة تطور عام ، لنسق الحياة ، في مجتمع برمته " [2] ، حيث ينمو الوعي الاجتماعي الصحيح ، وفق رؤية شاملة للظواهر الاجتماعية ، فظاهرة المواخير مثلا المنتشرة بكثرة في المغرب العربي ، وبشكل فضيع ، تحت وصاية الدولة ، مارست حضورها من خلال علائق اجتماعية معينة وظروف مؤقتة خاصة بمرحلة ما ، لم تكن في المستوى اللائق لاقامة الواقع السوي ، في مرحلة أخرى معينة .

ومهما يكن من أمر نظرة "الطاهر وطار" القاسية للمرأة ، فان الواقع يؤكدها أيضا في كثير من الحالات ، حيث مازالت المرأة العربية - رغم التطور الذي يعيشه المجتمع في مجالات أخرى - تعيش هي الأخرى واقعا متعفنا ، تحكمه علائق اجتماعية بالية ، تسربت إليه معظمها من الفكر الشعبي المدعم هو الآخر بفكر إقطاعي متحجر ، ومازالت ينظر إليها على أنها مجرد كومة ملتهبة من الجنس ، أو عبارة عن سلعة تباع وتشترى ، والتعامل معها لا يكون الا على هذا الأساس الطابع الاستغلالي ، وهي أمام هذه الوضعية خاضعة ومستسلمة للأقوى ، تقتات من بيع جسمها وعواطفها ، لا لشيء إلا لكونها لا تملك غير

(١) عرس بغل ص١١١ .
(٢) عرس بغل ص١٥٠ .

الذي يصفه الكاتب فيقول : "المسكينة معروضة هناك كبركة ماء دافيء، يغطس فيها كل قادم، كل مستقبلها في شبابها، ما إن يذوي، حتى يقذف بها في الشارع، لتترك مكانها لمن هي أدفأ، لا تطمع في بنت أو ولد أو أمومة أو حنان"[١] لانها غير قادرة على رفض الواقع، الواقع الذي يراها غير قادرة على الارتقاء إلى المستوى المطلوب.

ولما كان هذا الواقع شديد التعقيد والغنى والتشابك، أو على حد تعبير محمد كامل الخطيب" شبكة من المتناقضات المؤتلفة، التي تصنع وتنسج في صدامها وتآلفها، في تفرقها وتجمعها، سيولة الزمن، وشكل المجتمع وحالته"[٢] فان البناء الروائي " لعرس بغل" جاء صورة حقيقية مجسدة لهذا الواقع الغريب[٣]، ففي كثير من الحالات ــ نظرا للاستخدام المكثف للأزمنة الثلاثة ــ يبدو الغلاف الفني للرواية غامضا إلى حد التعقيد، حيث يغوص الكاتب في هذه المسبحة ليلتقط الجوهر الاجتماعي خلف المظهر المزيف فلاستحضار الماضي مثلا لابد من استعمال "الفلاش باك" أو "الارتداد إلى الخلف"، من أجل تجسيد الحاضر عبر التعرجات والالتواءات الأكثر تعبيرا عن الماضي، وفي الوقت نفسه لابد أن ينتقل الكاتب إلى استعمال السرد للتعبير عن الحركة المتواصلة من جهة، ومن جهة أخرى لرسم معالم التحول، والتطلع إلى الحلم المنشود، وعندئذ تسقط الحدود المصطنعة بين الأزمنة، وتصبح

---

(١) الرواية ص٤٤.

(٢) محمد كامل الخطيب " الرواية والواقع" ص١٨.

(٣) هناك ثلاث مستويات للبناء الروائي في "عرس بغل " أولا مراحل عملية التذكر التي تقوم بها الشخصيات وثانيا مراحل حياتها في الزمن الحاضر والزمن الماضي، وثالثا مراحل الحركة التصاعدية داخل الماخور، بين الزمنين، وكل هذه المراحل تتداخل فيما بينها بشكل مستمر ومتواصل، عبر جملة من الأدوات الفنية، والأساليب التقنية للرواية الحديثة.

الرواية أشد تعقيدا وغموضا تحتاج إلى عمليات ذهنية وتركيز كبيرين لاستحضار الفكرة، أو متابعة التطور العام للرواية.

ومن هذا التشكيل المعماري الفني للقصة جاءت اللغة الروائية كنتيجة طبيعية لهذا البناء المعقد، رمزية في كثير من الأحيان، آخذة حجمها هي الأخرى، ونصيبها من عملية البحث عن أنجح الطرق، وأنسبها، لتأدية وظيفتها على أحسن وجه، انطلاقا من عملية "تفصيح العامية"، حيث تقوم اللغة الروائية عند "الطاهر وطار" باعادة إنتاج للغة، وإعادة تركيبها في زمن الكتابة، وهذا الانتقال من الصياغة الشعبية العامة، إلى الصياغة الفنية يعطي الكلمة والجملة قدرة أكثر على التعبير من ناحية، والكشف عن كل إمكانيات المضمون الروائي من ناحية أخرى، كما يمنحها حرية كبيرة للتعبير عن الروح الشعبية الأصلية.

إلى جانب هذا فقد استخدم "الطاهر وطار" تقنية روائية أخرى استخداما فنيا رائعا، عبرت عن قدرة تعبيرية هائلة يمتلكها هذا الكاتب، في توظيف اللغة الأقرب استساغة إلى الذوق الجماهيري، وأعني بها "الأغنية الشعبية" التي تأخذ هي الأخرى بعدها الطبقي شأنها شأن المضمون الروائي، كجزء من الثقافة التي ولدتها الظروف المحيطة بها، وأعطتها القدرة على التفاعل الحي مع الواقع الروائي المتغير.

فاذا كانت الأغنية الشعبية "هي التعبير الصادق عن وجدان الشعب، وشكل أدبي أودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق" (١) يتغنى بها لا لمجرد التسلية، كما هو الحال مثلا في الأغاني المذاعة عبر القنوات المرئية وغير المرئية، ولكن من أجل التعبير عن الهموم الذاتية للانسان والمجتمع، في

(١) نبيلة ابراهيم "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" ص٢٨.

سرائه ، وضرائه ، فانها ساهمت بقدر وافر في تطور الحدث الروائي ، وفي الكشف عن نفسيات الشخصيات ، وما يختلج في صدرها ، كما أنها ساعدت في إغناء التجربة الحياتية لأفراد الرواية ، في الدلالة على البيئة المحلية ، وذلك من خلال معانيها المكثفة الدالة ، التي أفرزها هذا الواقع ذاته .

والمتتبع لمسار التطور الدرامي للرواية من خلال الأغاني الشعبية الموظفة فيها ، يلحظ أن جلها تحمل في دلالتها معاني اللوعة ، والحسرة ، والألم والضيق ، وصعوبة الحياة التي تحياها المومس في الماخور ، "حالي مضرور يابو طيبة داويني "[1] التي تعبر عن معاني الألم النفسي والجسدي الذي تعانيه هنا ، والحياة القاسية التي تعيشها بين صباح ومساء ، لا تختلف يوما عن آخر ، فهي سلعة لمن يملك ، "أحبابنا ياعيني ، رحنا وراحوا عنا ، ولا حد منا اتهنا ، عيني ياعيني "[2] مما أضفى على الجو الدرامي نغمة خاصة ، وقرب إلى الفهم المحيط العام الذي تعيشه هذه المرأة .

والملاحظ في هذه الرواية أن الكاتب يبذل مجهودا كبيرا لإخراج الرواية العربية الجزائرية من قالب التابوت اللغوي ، الذي ظلت حبيسه فيه مدة طويلة ، وكذلك البحث عن أنجح الوسائل وأقربها إلى الايصال الفكري والجمالي ، وهذا الإدراك الواعي للعملية الابداعية ، وقي "وطار" من السقوط في تلبس التقنيات الغربية الجاهزة ، حيث سمح له بالتعامل مع الواقع ، ومع العملية الفنية في إطارها المحلي ، لهذا كانت الأغاني المنقولة على لسان فتيات الماخور مدروسة بدقة ، تعبر في مجملها عن وضعية المرأة في المجتمع العربي تعبيرًا دقيقا وصادقا .

---

(١) عرس بغل ص٨٣ .

(٢) الرواية ص٩٨ .

ونستطيع القول بأن المجال واسع للاستفادة من مخزون التراث الشعبي، وتطويعه حتى يتلاءم مع طبيعة البناء الروائي ، ولا نحسبه غريبا عنها ، وكم هي مادته غزيرة ، لو أحسن الأدباء استغلالها بجدية ، وجعلها المرتكزالأساسي في تقديم رواية عربيةجيدة ، تبتعد ما عرفناه من أساليب غربية مصطنعة ،لا تتلاءم وواقعنا العربي ، وكم هي حاجة الأدباء العرب ضرورية للتعامل مع التراث العربي الأصيل ، فيكون بالتالي مسعى للتعريف بالهوية الثقافية العربية ، هذا المسعى الذي يكفي أن يكون مناسبة لتهيئة مسيرة منيرة ، في ظلمة كثيفة تتجلى فيها الروح الشعبية المتدفقة ، عبر الزمان والمكان .

ونستطيع القول في النهاية أن الرواية الجزائرية عموما ، اقتربت في كثير من الأحيان إلى تصوير حالة المرأة وصورتها الحقيقية في المجتمع ،مركزة على النظرة الشعبية لها .

وقد اختلف الكتاب في معالجتها ، كل حسب رؤيته ، والزاوية التي ينظر عبرها ، والمنهج الخاص الذي يؤدي الغرض المرجو ،والتعبير عن الاطار العام الذي تتحرك فيه شخوصه ، فمن الشخصيات النسائية التي دخلت الصراع مع الفرد والمجتمع ، ومنها من وقفت مترددة بين الاحجام والاقدام ، فجرفها التيار إلى الخطيئة .

غير أن السمة البارزة في هذه المعالجات المختلفة ، أن صورة المرأة المعروفة في الحكايات الشعبية أو الأسطورية ، التي تحول الرجل الممسوخ في صورة حيوان أو جماد الى رجل جميل تتزوج به ، أو من خلال المعاملة الحسنة ، لانكاد نعثر عليها في الأعمال الروائية ، لأن طبيعة الفكر الاجتماعي الشعبي المتطور ، وصل إلى مرحلة من النضج ، أصبح من الضروري جدا أن يولي اهتماما كبيرا للمرأة المنتجة ، الفاعلة في التاريخ ، المناضلة التي لها دور

إيجابي في المجتمع، ولا نقول أدار ظهره للسلبيات التي تتخبط فيهـــا ، أو المشاكل التي تتخبط فيها ، بل أصبحت نظرته أكثر تفاؤلا للمستقبل من حيث مشاركتها الفعالة في بناء المجتمع إلى جانب أخيها الرجل ، وتحقيقها فـــي الوقت نفسه لذاتها المحطمة، والمكبلة بالقيود ، والأغلال الاجتماعيـــة البالية٠

جـ ـ قواعد متفرقة من السلوك الاجتماعي :

إن المجتمع الشعبي بناء متماسك، وكل متكامل، ويعود تماسكه، وترابطه وتكامله إلى ارتباط أفراده الشديد بأصولهم الفكرية والعقائدية وما تواضعوا عليه من قيم، وعادات وتاليد ، ومثل ، وقواعد مختلفة للسلوك والتعامل، هذه القيم التي يخشى الانسان الشعبي كل الخشية من أن تنهار بتأثير الزحف المدني ، من هنا كانت الحاجة كبيرة لاقامة ميثاق يحفظ به هذه القيم من الزوال ، ويعزز به وجوده ، ومكانته بين المجتمعات الأخرى ، فكان العرف بمثابة القانون الذي يعبر عن هذه التطلعات، والقيم الأخلاقية ، والمثل الاجتماعية ويحميها من الاندثار ·

ويهتم الانسان الشعبي في حياته اليومية بالقيم الايجابية ، التي يراها من وجهة نظره مؤدية إلى الحياة الهادئة التي يمكن أن يعيشها في تفاؤل تام ، ومساعدة على بناء مستقبل زاهر ، ينعم فيه بالأرض والآمان كما نجده أيضا من ناحية أخرى يتقزز من العيوب الأخلاقية والقيم السلبية ، التي يرى أنها الدافع إلى الضعف والانكسار ، فيحاول أن يتبعد عنها ، ويحث على نبذها ، وقد صاغ الانسان الشعبي أقوالا متعددة في هذا المجال ، تجري مجرى الحكم والأمثال ، مازالت إلى يومنا هذا ، الذخيرة التي تستقي منها المجتمعات الشعبية مادتها الحية ، تعبيرا عن وحدتها ، وتماسكها ، وترابطها ·

ولما كانت السلطة الاجتماعية مظهرا من مظاهر القوى الضاغطة على المجتمع ، تولدت الحاجة أيضا إلى إيجاد البديل الموضوعي الذي يدعم الطبقات الفقيرة ، ويصون حقوقها المادية والمعنوية فارتبطت بالقيم الاجتماعية العليا ، كالشجاعه والقوة لمواجهتها بما يمكن أيضا أن تحفظ بها كرامتها ، أو التساند وتبادل العون في السراء والضراء ، والصبر على المحن والشدائد وتقديم

المساعدات للمسافر الغريب ، الذي يحتاج إلى عون ، وقد اصطلح عليها العامة بعادة إكرام الضيف، وهناك بعض الأنواع الأخرى المتفرقة من السلوك الاجتماعي الشعبي ، التي تعبر في مجملها عن تطلعات الانسان الشعبي إلى إقامة أساس متين ، مستوحى من القرآن الكريم ، وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام ، وسيرة الصحابة رضوان الله عليهم ٠

وهذا ما يؤكد من ناحية أخرى المحافظة الشديدة التي كان المجتمع الشعبي في الجزائر يعمل على تحقيقها في حياته اليومية ، وفي معاملاته السلوكية ، فالشعب الجزائري بقي محافظا على أصالته العربية ، وقيمه الاسلامية رغم ما تعرض له في كل مراحل تطوره الحضاري ، وكان آخرها الاستعمار الفرنسي المدعم بالفكر العلماني ، والغيبي ، الذي عمل بشتى الوسائل على طمس الشخصية الوطنية ٠

وقد حاول الروائي الجزائري أن يعبر عن هذه القيم الاجتماعية والمثل الأخلاقية تعبيرا صادقا يعطي صورة واضحة ودقيقة عن الاطار الفكري الذي ينظم حياة الانسان الشعبي ، رغم اختلاف الكتاب في طريقة طرح الظاهرة الشعبية ، إلا أن الإطار العام الذي عولجت فيه ، لا يكاد يخرج عن الجو المحلي العام ، ولما كان من العسير التطرق إلى كل هذه القضايا الشعبية المرتبطة بالعرف ، سواء الأخلاقي منه أو الاجتماعي ، فاننا حاولنا أن نركز على ما هو مشترك بين الناس من جهة ، كما حاولنا أن نبتعد عما تعرضنا له في الفصول السابقة ، تفاديا للتكرار ، من جهة أخرى ٠

إن الصعوبة الكبيرة التي واجهها الباحث في هذا المجال ، تتعدى العقبتين السابقتين ، كون كل هذه القواعد الشعبية تشكل نسقا متكاملا ، يشد بعضه بعضا ، هذا الارتباط الوثيق بين مجموع الظواهر الشعبية ، يجعل من

الصعوبة بمكان فصل بعضها عن بعض، فالكل متصل في شكل حلقة متكاملة ، فالحديث مثلا عن ظاهرة " الكرم " يجرنا إلى الحديث عن "البخل " والحديث أيضا عن "التساند وتبادل العون "يؤدي بنا إلى التطرق بشكل موضوعي إلى ظاهرة "الكرم " ، ومنها أيضا إلى " الشجاعه والقوة والاقدام " ولم لا الحديث عن "الفقر " وكيف ينظر إليها الانسان الشعبي ، وهكذا في شكل دائري متواصل لا يمكن فصل أحد عن الآخر .

بالاضافة إلى هذا كله ، أن كل موضوع من هذه الموضوعات يشتمل على عشرات المواضيع الفرعية ، وهو ما يجعلنا نرى أن ظاهرة "العرف الشعبي " تشكل موضوعا مستقلا بذاته ، في حاجة لمن يدرسه بعمق وبتفضيل وعناية ، ومناقشة على أوسع نطاق .

وما يهمنا هنا بالدرجة الأولى هو محاولة التطرق لدور السلوك الانساني بصفة عامة ، وموقفه الشعبي ، في بناء الأحداث والشخصيات الروائية ، ومن جهة أخرى توضيح الغاية التي قصد اليها الكتاب من وراء توظيفهم للظاهرة ، واختلاف رؤية كل كاتب على حدة ، انطلاقا من كون الرواية هي أداة معرفية تتخذ الأساس الواقعي إطارا لرسم بنائها العام المتكامل ، ولن يكون متكاملا إلا إذا تعمق الكاتب في جوانب الواقع ، وأحسن اختيار مادته ، سواء في المضمون ، أو في الأدوات الفنية ، وبتفاعلها معا ، وتآزرهما ، يقدم معرفة جديدة ، ويصور الحقيقة بنظرة تكون أكثر قوة ، اقناعا وشمولية ، من الواقع نفسه ، ويصور مضمونا أدبيا ، بكل ما يشتمل عليه من جمالية الشكل الفني ، ومن تحديد للدلالة الاجتماعية .

إن الحديث عن ظاهرة "الشجاعة والقوة والاقدام " وكل ما يتحلى به الانسان الشعبي من دلائل الصبر في الشدائد ، وهو يحس أنه محارب ، أو

مدافع عن كرامته أمام قوى ضاغطة ، تحاول أن تفرض عليه أوضاعا وقوانين ، أو تسلب منه حريته ، يدفعنا إلى توضيح الاختلاف الكبير الذي مس جوهر الحياة العامة ، فاذا كان البطل في الحكاية الخرافية انسانا خفيف الحركة والتجوال ، ومن أجل الوصول إلى هدفه المنشود ، يستعين بأساليب خرافية ، كالسحر والتنجيم والتعاويذ ، كوسيلة لتسخير الجن ، والمردة ، فان البطل الشعبى إنسان واقعي أصبحت مشاكلة اجتماعية ونفسية ، يعيشها في صدق ، لا يستعين بأية قوة خارقة ، أو شخصية مساعدة ، تمنحه الوسيلة السحرية لكي يستخدمها وقت الحاجة ، ولكنه أصبح يواجه واقعه بنفسه ، معتمدا على قوته الخاصة ، وشجاعته الشخصية .

وتعبير هذه الظاهرة في مجملها عن رغبة نفسية عند الانسان الشعبي لتحقيق طموحاته ، عندما تعجز عن ذلك لغة الكلام ، أو الصبر المموه ، وتحل محلها لغة القوة والسلاح ، كما تعبر من ناحية أخرى عن طاقة كامنة ، واستطاعة مدفونة في الطبيعة الانسانية عامة ، تنبع أساسا من الحاجة في إقامة العدل ، والأمن ، وهي تطلعات مشروعة ، تؤكدها الرغبة في المقاومة والرفض حتى لو اقتضى الأمر حمل السلاح ، للوقوف ضد أي غزو خارجي ، وكثيرا ما ارتبط هذا المفهوم في القاموس السياسي المعاصر بفكرة "المقاومة" ضد كل عدوان ، ورفض كافة ألوان الإستبداد ، والظلم ، والقهر ، والعبودية .

وقد ارتبطت ظاهرة " الاقدام والشجاعة والقوة " في الرواية الجزائرية عموما ، على شكل مواقف بطولية ، ضد التواجد الاستعماري الفرنسي ، لكن بشكلين مختلفين ، إحداهما يجسد روح البطولات الشعبية في القرى والجبال حيث أبلى الشعب الجزائري بلاءا حسنا ، وأظهر قوة فائقة ، في معاركه ، وحروبه ، وقد خلدت صفحات التاريخ صورا لأبطال شعبيين ، ضربوا أروع الأمثلة في الجهاد ونكران الذات ، وقدموا أنفسهم قربانا لعزة الجزائر وكرامتها ، ويكفي للدلالة أن ثورة التحرير الوطنى كما يعترف الجميع ثورة المليون ونصف مليون شهيد

وثانيهما يجسد قوة الانسان الشعبى على التحمل فى الشدائد عندما كان يتعرض لأبشع صور التعذيب والتنكيل وأفضع الممارسات اللاانسانية ، للادلاء بأسرار الثورة ، أو الوشاية بالمجاهدين ، والمناضلين ، أو الانضمام للجيش الفرنسي ، وكثيرا ما تدلنا على ذلك كتب التاريخ أو شهادات بعض المجاهدين الأحياء ، حيث فضل هؤلاء الأشخاص تحمل بشاعة التعذيب المسلط عليهم ، على أن يبيعوا ضمائرهم ، مقابل دريهمات قليلة ، اللهم إلا فئة قليلة منهم ، والاستثناء وارد هنا طبعا .

وتمثل فى رأينا رواية "اللاز" للكاتب "الطاهر وطار" النموذج الرائد فى مجال الكتابة الروائية الجزائرية التى تجسد ملاحم وبطولات الثورة الجزائرية أحسن تجسيد ، عن طريق مجموعة من الشخصيات ، نحتها الكاتب من صلب الواقع وأعطاها فرصة التعبير عن روح الشجاعة والشهامة والاقدام والقوة الشعبية فى قالب فني ممتاز ، منها "إللاز" البطل المحوري فى الرواية ، و"زيدان" و"بعطوش" و"حمو" ، و"قدور" وغيرهم الذين نمذجوا فكرة البطولة سواء على مستوى التخطيط للعمليات العسكرية ، أو فى تنفيذها على أرضية الميدان ، أو حتى من جانب الصبر أثناء التعرض للتعذيب .

ويحاول " وطار " من خلال نماذجه الروائية المختارة أن يرتفع إلى مستوى عظمة الثورة ، ويسمو بهم إلى أعلى مراتب الوعي الثوري ، فكل تصرفاتهم تنبع أساسا من قناعة داخلية ، تعطيهم القدرة على التفاعل مع الأحداث ، وتمنحهم الحرية المطلقة في الكشف عن مواهبهم ، كما تعبر عن رغبة دفينة تبحث عن وسيلة جادة تساعدها على الخروج من دائرة الموت البطيء .

فحتى "اللاز" الفتى الطائش ، الضائع ، الأمي — رمز الشعب — يتحول مع تحول الزمن والأحداث إلى أكبر مدافع عن الثورة التحريرية ، وهو الذي

ذاق شتى أنواع الاهانات والتعذيب، لكن تحمله كان أكثر مما يوصف، وايمانه بعدالة قضيته ازداد يوما بعد يوم، وهو غير مستعد لأن يبيع شرفه حتى لو اقتضى الأمر حياته، فهو يقول في حوار داخلي "لا . لا ، لن أعترف وإن اقتضى موتي تحت التعذيب ، لن أسلم في اللاز الحقيقي مهما كان الثمن، لا أستطيع ذلك، لن أعترف مهما كان الأمر، تصميم . "تصميم فعلي ... " (١) ، أثناء عملية تعذيب ـ من بين العمليات التي ـ تعرض لها للادلاء بأسرار عن الثورة، وكشف أسماء المجاهدين .

وينطلق " وطار " من الإشكالية نفسها لتحديد الخط الدرامي للفعل الثوري عند شخصياته، فالمجتمع الشعبي يقف موقفا عدائيا من كل شخص تبدو عليه ملامح التخاذل أو الجبن، وينظر إليه نظرة احتقار، وازدراء، فجل المجاهدين ـ على مستوى الرواية ـ تجمعهم رؤية واحدة، لا يمكن لأحد أن يحيد عنها أبدا ، رغم أن معظمهم ينقصهم التفكير الواضح ، والثقافة العالية، لكن لا تنقصهم الجرأة، وروح التضحية والفداء لأنهم عاشوا الثورة بكل زخمها وعايشوا الظلم والاستبداد في أبشع صوره، فلا يمكن أن يتحول البطل إلى "حركي" وهو يرى إخوانه يموتون أمامه لأدنى سبب اقترفوه ، فقط لأنهم رفضوا العيش في ظل النظام الاستعماري الجائر .

ولعل تركيز الكاتب على الحالة الاجتماعية المزرية للمجتمع الجزائري، وظروف معيشته المتردية، ما أعطى الرواية بعدها الاجتماعي الواقعي أكثر .

ورغم مواقف "زيدان" التخاذلية بشأن أخذ المبادرة السياسية، وقيادة الثورة التحريرية، وفق رؤية شيوعية ، وهذا موضوع آخر طبعا ، فان مواقفه البطولية، وتضحياته الجسيمة ، كمحارب في الجبال، ومشارك إلى جانب إخوانه في العمليات العسكرية، أهلته إلى أن يكسب ثقة مجموعته التي يترأسها، وينال

(١) اللاز ـ ص ٩٥ .

إعجابهم ، وينال إعجاب المسؤولين في الثورة ، وهذا ما جعل فرنسا أيضا تتهمه بأنه وراء جميع العمليات العسكرية التي استهدفت وجودها ، كما جعل الناس ينسبون إليه أمر تنظيم وتوجيه الشباب للالتحاق بالثورة .

ونلحظ هذا من خلال خططه القتالية الصائبة في كثير من الحالات من جهة ، وعلى شجاته الفائقة في الانقضاض على العدو ، وضرب مواقعه الاستراتيجية ، وقد تعمد الكاتب إلى رسم صورة شكله الفيزيولوجي ، حتى تكون تصرفاته مبررة فنيا وموضوعيا ، ولا تتضارب مع نوعية المهمات الموكلة إليه ، حيث يقول الكاتب ، "هو هو ، بطولة الفارع إنه ينحني حتى لا يلامس السقف" (١) ، هذه المواصفات الجسدية ، إضافة إلى فطنته وذكائه ودهائه ، أهلته لأن يكون على رأس مجموعته ، كما ساعدته أيضا على دخول المعارك بمعنويات مرتفعة لم ينهزم فيها مرة واحدة ، وكان يطالب دوما أعضاء فرقته بأن يكونوا خير مثال " في الشجاعة والصبر والسلوك ... والاسترارية والصمود ... " (٢) وهي العناصر الأساسية في رأينا التي تتكون منها شخصية المناضل الحقيقية ، والمعيار الصحيح الذي يميزه عن باقي الناس.

وتتضح شخصية "زيدان" المناضل في الجبل أكثر ، من خلال عمليته الجرسة ، التي هزت الوجود الاستعماري وعملائه من الخونة هزة عنيفة عندما قسم جنوده إلى أربع مجموعات صغيرة ، كلف الأولى بتحطيم المركز الكهربائي وخزان الماء ، وكلف الثانية بتنفيذ حكم الاعدام في الخونة العشرة وكلف الثالثة باتلاف الأعمدة الكهربائية وزرع الالغام على المسالك الجبلية ، وإحراق ضيعة المعمر الفرنسي بينما يتولى هو قيادة المجموعة الرابعة لتقوم بتغطية مرور قافلة السلاح القادمة من الحدود الشرقية ، التي يقودها "اللاز" كما أخذ معه "حمو" مساعدا يتولى نقل السلاح أو الجرحى على البغال تحسبا لأي طارئ ، وقد نجح في الأخير في خطته نجاحا باهرا ، وتم تنفيذ العملية

(١) اللاز ص٥٨ .
(٢) الرواية ص١٦٥ .

بدقة متناهية ، تجسدت فيها الشجاعه والقوة إلى جانب الفطنة والذكاء .

ونفس الاتجاه يسلكه "وطار" مع باقي شخصياته الروائية الأخرى ، فهو يعمل على تقديم الصورة الشكلية للمكافح قبل أن يرمي به في أتون المواجهة الدموية ، فحتى عندما اضطر إلى اختيار شخص لاستخلاف" زيدان " على رأس الفرقة العسكرية ، عمد إلى رسم بناء شخصية "السبتي " الخارجي والداخلي ، فيقول على لسان "زيدان " في هذا المونولوج الداخلي ، إنه"شجاع ، قوي ، صبور ، فطن ، يليق للقيادة ، رغم أنه أمي ... لكن البارحة فقط كلفته بمهمة قيادة وحدة ... لقد نجح في مهمته على أية حال ... الثورة ليس فيها أسبقية لكن القيادة كالنبوة ، تتطلب تأهيلا ومناخا " [(١)] هذا هو المنطق الثوري ، الذي لا يتعارض مع الوجهة الشعبية الأصيلة ، خاصة في مثل هذه الحالات ، حيث يتطلب توفر المقاييس الحقيقية للقيادة العسكرية ، وعلى أساسها يتقرر مصير المناضل القائد ، في النجاح ، أو الفشل .

وربما تجاوزا مع بعض المبالغة في تقديم الشخصية المناضلة ، قدم "وطار " شخصية أخرى هي " بعطوش" الذي تحول من أدنى درجات الخسة ، والعفونة ، إلى أعلى مراتب المجد والشهرة ، من خلال عملية فدائية ، نرى أنها مبالغ فيها ، ربما كان شجاعا ، وذكيا ، لكن هذا لا يعني أنه رجل خارق ، تفوق قوته قوة البشر ، ولعل مرد ذلك يرجع إلى أن الكاتب مازالت في ذاكرته بقايا من صور الأبطال الخارقين ، الذين تزخر بهم الأساطير والحكايات الخرافية .

ولتقديم صور "الشجاعة والاقدام والقوة " عمد " وطار " إلى الاستعانة ببعض التقنيات الروائية ، مثل المونولوج الداخلي ، والوصف الخارجي كما اعتمد على رصيد هائل من الأساليب الشعبية ، وعلى رأسها المثل الشعبي ، حيث استخدمه بطريقة فنية جيدة ، تلائم أطوار الشخصية المتكلمة ، وسواء كان

(١) اللاز ص١٧٥ .

ذلك في السرد ، حتى يتلاءم مع المستوى الثقافي للشخصية المستشهدة بـــه .
ولعل المثل الأكثر ورودا في الرواية للدلالة على الفكرة الشعبية السابقة ، هـــو
" ما يبقى في الوادي غير حجاره " ، الذي اصطنعه "اللاز" ورددء كثيرا فـي الرواية .

والمثل إن كان يعكس حتما تفكيره الشعبي ، ويقر به من الحياة اليومية الشعبية ، فانه يجسد أيضا اضطرابشخصيتهوتفكيره ، وهو يرى الخطوب تلاحقه في كل مكان ، منها ميلاده الغامض تحت فراش العهر ، ثم موت أبيه ، ثم موت أمه ، والتناقضات القائمة على مستوى النظام المسير للثورة ، من اغتيالات ،واعدامات وخيانات ، ومحاكمات ، كل هذا أثر فيه ، فجعله ينطق ويردد مثله ، تأكيـــدا على أنهما وصلت حالة المجتمع إلى هذه الدرجة من الضبابية ، فان البقـــاء سيكون للأصلح ، والأمثل ، الذي يثبت شخصيته عن جدارة ، فتتوفر فيه الشروط والمعايير الثابته ، التي لا تتغير عبر الزمان والمكان ، أهمها روح الشهامـــة العربية ، التي يستعملها الانسان الشعبي في وقت الشدة .

ومن هذا المنطلق والأساس فمهما كانت طبيعة الصراع القائم ســـواء بين المجاهدين وقوات الاحتلال الفرنسي ، أو بين المجاهدين أنفسهـــم ، فان الغلبة ستكون للأقوى ، وأن الفوز سيكون للأصلح ، الذي تكون مرتكزاتــه قوية ، وقناعاته مثالية ، أما ما دون ذلك فيذهب هباء منثورا ، مثله مثل حجـــر الوادي ، على اختلاف أحجامه ، فاذا ما كان السيل جارفا ، فلن يترسـب بالقرار إلى الحجر الصلب ، أما الأحجار الصغيرة ، الهشة والأعشاب والطفيليات فسيجرها التيار ولن تقدر على الثبات .

ونعتقد أن ورود المثل الشعبي بهذه الصيغة الفنية أعطى مفهـــوم "الشجاعة والقوة والصبر" بعدا جماليا رائعا ، تجاوزفي كثير من الحـــالات

المعاني والدلالات التي يؤديها في الحياة العامة، إلى معاني ودلالات جديدة تتركز حول المعنى الخاص الذي يهدف الكاتب إلى إيصاله، وهذا هو دور المثل الشعبي في بناء الحديث الروائي العام، حيث تصبح معانيه دالة على القضية التي يعالجها الكاتب.

ولن تتغير صور "الشجاعة والاقدام والقوة والصبر" كما ذكرنا منذ قليل من كاتب الى آخر، فحتى الكاتب "أحمد الخطيب" يتعرض لمناقشة الظاهرة في روايته "الطريق الدامية" (١) بنفس الأساليب الفنية والجمالية عند "الطاهر وطار" ولعل مرد ذلك يرجع الى كون الرواية الجزائرية عموما جاءت وليدة الزخم الثوري، الذي عاشه الانسان الجزائري على أرضه، في مواجهة صور البطش والتنكيل. ومن هذه الاشكالية التاريخية تولد الاطار الزمني والمكاني للبناء الروائي.

فالمعاناة التي عاشها الراعي "علي" وهو يرى والديه وأخته وأبناء وطنه يتعرضون لها على يد عساكر المحتل الفرنسي كانت كفيلة لتبعث فيه روح التمرد، والنضال، يضاف إلى ذلك تواجد بذرة العطاء في شخصيته التطورية وحب التضحية بالنفس من أجل الآخرين.

ويعتمد "أحمد الخطيب" على بلورة الصراع في الرواية من خلال المواجهات الدموية بين البطل "علي "والوجود الاستعماري، وتتجلى أول صورة لها، عندما دافع عن أبيه بكل شجاعه أمام المعمر "فرنان"، بعد أن عجز الأب عن رد الاعتبار لعائلته أثناء تواجد الطلبة في بيته، احتفاء بختم الابن للقرآن الكريم (٢)، وربما تعمد الكاتب إلى الحط من شخصيته "فرنان" الاستبدادية،

(١) احمد الخطيب "الطريق الدامية" ــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ــ الجزائر ــ ١٩٧٨.

(٢) الطريق الدامية ص ١٣٧ + ١٣٨.

فهو على الرغم من ضخامة جثته ، "وجسمه الممتلىء وكرشه المندلق ووجهه العبوس الذي يوحي بالشر ، إلا أنه لم يستطع الوقوف أمام إصرار الفتى على التحدي ، لم يستطع رد لكلمات وركلات الشاب[1].

فهذه الصورة إن كانت تعبر عن روح السخرية لدى شخصية "فرنان" فانها تعبر أيضا عن روح الشهامة والشجاعة ، التي تربى عليها الفتى ، وشب عليها بين أترابه ، حيث يقول مخاطبا ابنة عمه "زينب" ولتعلمي أنني ما ضربت فرنان من أجل انتقام شخصي ، ولكن لأنني رأيت فيه صورة الاستعمار بظلمه واستغلاله ، وها أنا الآن قد انطلقت لأشارك في العمل بكل ما أملك من حيلة لتوعية شعبنا وتعبئته استعدادا للزحف في الطريق الطويلة ، التي سنمهدها بتضحياتنا ليبلغ شعبنا أمنيته الغالية" [2].

وتتوالى صور الشجاعة والاقدام والصبر أكثر عندما ينظم إلى مجموعة فدائية ، مهمتها ضرب المواقع الاستعمارية داخل المدن والقرى ، وينجح في كثير من العمليات ، كانت أهمها وأخطرها اقتحام منزل المعمر "فرنان" بعدما سمع بمقتل والديه على يديه ، رغم صعوبة المسلك المؤدي إلى ضيعته وبيته ، والنزيف الذي تعرض له ، وهو يحاول الافلات من قبضة دورية عسكرية في الطريق المؤدية إلى الجبل ، ويفاجىء "فرنان" في بيته مع "كروس" الحاكم العام ، ويدور بينهما هذا الحوار الساخن ، الذي نستشف منه قوة الفتى ، وصلابة مواقفه البطولية حيث يقول ، "اسمع يافرنان ، لقد مضى العهد الذي كنا نتسابق فيه خلف الحاجيات المادية ، إننا نسعى الآن للحصول على شيء أسمى وأعز من الدرهم ، إننا نشق طريق الحرية الذي وضعتم فيه العراقيل الشاقة ، وأنت يافرنان ، إحدى العراقيل التي يجب القضاء عليها ، فأنت

(١) الرواية ص٧٧.
(٢) الرواية ص١٥٥.

سارق سرقت أرضي وأرض أهلي وأجدادي ، وأنتم مجرم بفضحك فتيات كثيرات ، وأنت قاتل ، وأرواح ضحاياك البريئة حاكمتك ، وأصدرت عليك حكمها بالاعدام وكلفني قانون الشعوب الناموس الأعظم لكي أنفذ فيك هذا الحكم " (١) .

غير أن الملاحظ في عملية اقتحام الفتى "علي" لبيت المعمر "فرنسان" تخللتها بعض صور المبالغات ، التي تقترب في كثير من الأحيان من صور البطولات الخرافية ، حيث يقول الكاتب واصفا العملية "وما كادوا يقتربون من مكمنه حتى فاجأتهم نيران رشيشته ، فسقط أربعة منهم ، وتراجع الاثنان الباقيان ليعيدا الهجوم من جديد ، وليحرثا ببنادقهم الاتوماتيكية المكان الذي يكمن فيه ، لكنه ظهر من خلفهما فجأة وقضى عليهما واعترضه دورية أخرى فجأة ، فشق طريقه بين أفرادها بقوة النيران ... " (٢) فأية قوة يمتلكها هذا البطل للتنقل بهذه السرعة والجرءة ، المعروفة عند أبطال السير والخرافات ، مثلما هو الحال بالنسبة لشخصية عنترة بن الشداد الأسطورة ، أو علي بين أبي طالب الأسطورة أيضا .

ونرى أن بقايا هذه الصور مازالت ماثلة في خيال الروائيين الجزائريين ولم يستطيعوا الابتعاد عنها ، ونعتقد أن صعوبة الحديث عن الثورة كما قلنا سابقا ، ووصف المعارك من أصعب الكتابات الفنية عامة ، حيث يجد الأديب نفسه وجها لوجه مع تطورات الأحداث الحربية ، فلا يستطيع التضحية بأحد الطرفين ، الفني والموضوعي ، فيقع عن غير قصد في الوصف الظاهراتي ، والمبالغة المسرفة في نقل صور المعارك ، وهو مرتبط من ناحية أخرى بالخط الدرامي للفعل البطولي ، فلا يقدر على إعدام بطله ، إذ قليلا ما تنتهي رحلة البطل بالموت ، أو الاستشهاد ، وحتى وان قدر لهذلك ، فلن يكون بالأمر السهل

(١) الطريق الدامية ص٢٣٤ + ٢٣٥ .
(٢) الرواية ص٢٢٨ .

إذ لا يموت قبل أن يقضي على فيالق عسكرية ضخمة ، ودوريات متعددة ٠

ومهما يكن من أمر توظيف الظاهرة الشعبية ، فان الاطار العام الذي حددته رحلة البطل داخل النص الروائي ، يعطى الرواية قوة أكثر على تحقيق غايتها ، ويكفي "أحمد الخطيب" أنه حاول الاقتراب من الحس الشعبى المتأجج فأبدع في رسم طريق دامية ، كانت فيها الكلمة الأولى والأخيرة للشهامة العربية الأصيلة ، أو على حد تعبير بطله الراعى "والدماء يازينب كان لابد لها من أن تسيل فى أرضنا لتطهرها من رجس الظلم والطغيان ، إنها المداد المقدس الذي يخط به الحرية ، وكفاحنا الصابر العنيد هو الذي يشق هذه الطريق ... " (1) بهذا الفكر المتحرر حاول الكاتب تجسيد الرؤية الشعبية ، حيث تبرز خصال نكران الذات ، والعزة والشهامة ، ودفع ضريبة الدم ، من أجل أن يعيش الانسان الشعبى حياة كريمة ، تسودها القيم الانسانية الخالدة ، والمثل الأخلاقية العالية ٠

وقد استعان الكاتب من أجل تحقيق غايته ببعض الأدوات الفنية ، والأساليب التقنية الحديثة ، كالوصف الخالق الذي يستخدم لخلق إطار للعقدة فى إطار وصفي ، حيث يعمل على "تنظيم الموضوعات حول الشخصيات لكي تكون على صلة بنفسيتها " (2) لأن الشخصيات ليست مجرد شطائر بشرية تجيش بالشعارات أو بالنصائح الأخلاقية ٠

وليس معنى ذلك أن الكاتب يريد أن ينقل لنا صورة الشخصية الطبيعية كما هي في الحياة العامة فهذا من المستحيل ، لأنه مهما كان لديه الوقت الكافي والفرصة الكاملة لمتابعة سلوكها في الحياة ، فى ظروفها ، وأحوالها

---

(١) الطريق الدامية ص٢٢٢ ٠

(٢) نهاد التركلى ــ "الرواية الفرنسية الجديدة" ــ الجزء الثانى ــ ص١٢٥ ٠

فانه لن يستطيع نقلها كما هي ، وإلا ما كانت الرواية فنا على الاطلاق ، غير أن إمكانية نقل بعض سلوكاتها إلى الحيز الابداعي ، واصباغها بصبغة فنية خيالية خاصة ، هو ما يعطيها صفة الفنية الابداعية ، حيث تتزاوج الحياة الحقيقية بالحياة الخيالية ، وتصبح الشخصية الروائية بهذا المفهوم عبارة عن شخصية طبيعية مضافا إليها المؤلف الذي يشكلها كيفما يشاء .

وهنا تكمن درجة تفاعل الكاتب الفنان مع المحيط ، مع الواقع العام ، وتصبح الرواية شكلا فنيا متساغا ، تعبر عن الحقيقة الموضوعية ، دون زيف أوتحريف وترسم المدى الخيالي الذي يمكنه الواقع ، دون أن يحس القارئ بفجاجة المنقول .

بالاضافة إلى هذا كله ، استند الكاتب في تحليله للظاهرة الشعبية على ما يمكن أن تقدمه الآيات القرآنية الكريمة ، من إيحاءات جمالية رائعة ، فاذا كان الراعي " علي " الطالب في الجامع القرآني لا يدرك من المعاني القرآنية إلا ما تحفظه ذاكرته عن ظهر قلب ، دون فهم صحيح لنصوصها ، فانه وجد ضالته في ابن عمه " الميلود " ، الذي أبصر له الطريق ، وأتم له ما كان ينقصه في حياته الثورية ، انطلاقا من اختيار دقيق للأيات القرآنية التي تخدم الحدث الروائي ، وتساعد على تطور الشخصية ، مثل "يا أيها الذين آمنو أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم " ، التي كانت إلى وقت مضى المخدر السحري ، الذي يرتشف جرعاته "علي " في كل لحظة استعملته القوى الاستعمارية للابقاء على حالة الضياع بين الأهالي .

كما استعمل أيضا بعض الأمثال الشعبية السائدة ، لتأكيد الفكرة نفسها ، بعد ما عششت الأفكار التخاذلية على ذهنيات الناس ، ولم يعد هناك مجال لتغييرها ، وربما كان الجانب المضيء في العملية ، هو الاعتماد على

الفهم الصحيح للدين الاسلامي ، وجعله القاعدة الأساسية لكن انطلاق ثـوري تغييري ، والخلفية الفكرية لكل مناقشات تدور بين الراعي وابن عمه ، مثلما هـو الحال في قوله " عيشة الدبانة ولا سكنة الجبانة " [1] الذي يحمل في دلالاتـه معاني الاستكانة والتخاذل ، وقبول حياة الذل ، بعيدا عن كل تصادم ، مـن شأنه أن يؤدي إلى عواقب سيئة ، بأن يرضى الانسان بما كتب له من حياة ، حتى لو كانت هذه الحياة تشبه حياة الذبابة الضعيفة ، التي لا حول ولا قوة لهـا ، بدل أن يجازف ، أو يركب المخاطر ، فتكون نهايته المحتومة في "الجبانـة" أي المقبرة بالتعبير المحلي .

وبالتالي كتحصيل حاصل فان حالة الضياع التي كان يعيشها الانسان الجزائري على أرضه ، تجعله لا يفكر أبدا في ركوب المخاطر ، وامتطاط الأهوال وقبول الهينه من العيشه حتى لو كان لا يرتفع إلى مستوى عظمة الانسـان ، الذي منحه الله قدرة على العطاء ، والبذل ، والتضحية .

إلى جانب هذا هناك قضية شعبية أخرى يوليها الفكر الشعبـي أهمية كبرى ، تتمثل في عملية " التساند وتبادل العون " في السراء والضـراء في الأفراح والمآتم ، بين أفراد المجتمع الشعبي ، وهي فكرة رائدة ، تعبر فـي جوهرها عن فلسفة حقيقية للتكافل الاجتماعي كما تعبر عن لون من ألوان الترابط الانساني ، وغالبا ما تكون هذه المسعدات مادية ، ولا يفهم هنا ما يصطلح على تسميته في القاموس المعاصر " بالنظام الاشتراكي " لأن الفرق واضح بيـن المفهومين . فالروح التعاونية السائدة في المجتمع الشعبي ، ليست بالتأكيـد الاشتراكية العلمية ، التي تهدف وضع الثروة القومية في يد المجتمع ولخدمتـه ، ولكننا نستطيع أن نسميها " اشتراكية أخلاقية " بالدرجة الأولى ، اشتراكيـة

---

(١) الطريق الدامية ص ٩٠ .

التعاون ، المستنبطة من دلائل الرحمة ، والحب، والصدقة ، كما أننا نلاحظ أن كثيرا ما تحولت هذه المساعدات إلى دين واجب الأداء بين أفراد المجتمع الشعبي ، كالهدايا التي تقدم في الزواج ، والمساعدات التي تقدم لاقامة الجنائز ، والدفن وغيرها ٠

ولعل بروز الظاهرة على مستسوى الحياة العامة ما يبررها في الفكر الشعبي ، فكما أن أي انسان معرض للوقوع في مزالق في حياته اليومية ، فانه من الطبيعي جدا أن يلتف حوله باقي أفراد المجتمع، لمساعدته على تجاوز محنته ، ونفس الشيء يقال في المسرات والأفراح ، من هنا كان موقف الانسان الشعبي اتجاه ما يصادف أخاه الانسان واجبا اخلاقيا واجتماعيا وعرفيا عليه أن يؤديه قدر المستطاع، ونحن نرى أن الموضوع منتشر بكثرة في الرواية الجزائرية دون استثناء تقريبا ، ولكن لما كان من العسير التعرض لمثل هذا الكم الهائل كله ـ لأن دراستنا نموذجية بالدرجة الأولى ـ فاننا ركزنا على روايتين إحداهما تجسد الفكرة الشعبية عند المجتمع الأكثر فقراء والأخرى تجسدها عند طبقة ربما أغنى من سابقتها ، ميسورة الحال لتوضيح بعض الفروق بين الطبقتين ٠

يحاول الكاتب" محمد مفلاح " في روايته " الانفجار " تقريب المفهوم الشعبي للظاهرة الاجتماعية ، وربطها بالفئة المسحوقة في المجتمع، عند ما تعرضت العجوز " سعدية " لمصاب ألم بها ، تجلى في عملية حرق كوخها الذي يأويها ، قام بها بعض الموالين لفرنسا بتحريض من سيدهم "جاكو" ، نكاية بها ، وانتقاما لها ،على مواقفها البطولية أثناء الثورة التحريرية،وكونها ولدت بطلا كبد الاستعمار خسائر كبيرة ٠

وفي الوقت الذي نجد فيه العجوز "سعدية تندب خديها وهي تتمرغ

في الأرض" [1] من جراء ما لحق بها ، نلاحظ أيضا في الوقت نفسه " رحمة تجري بدلو ماء وترميه على الكوخ المحترق ، الفرطاس وعلى البهلول يلقيان بالرفش التراب على النار ... المهداوي يحمل فاطمة الزهراء ... أعينه فاحملها من رجليها ... نخرق النيران ،نضعها بعيدا عن مكان الاحتراق ... " [2] والكل يقدم مساعداته لاخماد النيران الملتهبة ، وابعاد السكان حتى لا ترحقهم بقية الكارثة ، التي حلت "بسعدية" وابنتها "فاطمة الزهراء" دون سابق طلب من أحد ، فالجميع هرع لتقديم يد المساعدة ، والعون ، للعائلة المشردة ،التي وجدت نفسها في لحظة من الزمن خارج الكوخ المهتريء ، الذي كان يأويها برودة الشتاء وحرارة الصيف.

ولم تتوقف المساعدة السكانية للعجوز "سعدية" عند هذا الحد ، بل تجاوزتها إلى أكثر من ذلك ، حيث بعد مرور ساعات قليلة من انهيار الكوخ " وفي هذه الأرض المحروقة نبت الكوخ الجديد ... كل أبناء القرية شاركوا في إقامته ، حتى المختار" الطفل كان يحمل دلو الماء ويملأ البرميل ... على شفتي العرباوي نمت ابتسامة باهته فيها أحزان مرهقة للضمير ... " [3] وهو يرى صور الشهامة العربية بادية على سكان القرية البسطاء ، الذين تجمعهم أكثر من رابطة ، تجعل منهم يدا واحدة وقت الشدائد والمحن ، رغم الفترة العصيبة التي تمر بها القرية ، في حياتها النضالية ، بعدما ضربت عساكر الاحتلال حصارها على الأهالي لمنعهم من الالتفاف حول الثورة التحريرية ، ففي هذه اللحظة الحاسمة من عملية التحول التاريخي ، تتآلف القلوب وتتحد الأيدي للوقوف بحزم أمام الاستعمار.

---

(١) الانفجار ص١٠١.
(٢) الرواية ص١٥١+١٥٢.
(٣) الانفجار ص١١٥.

فالقرية رغم فقرها المدقع، وبؤسها العارم، لم تتوان لحظة في إبداء رغبتها الأكيدة لبناء كوخ العجوز "سعدية" المحترق، متحدية بذلك أبشع صور التنكيل، التي تتعرض لها يوميا، وملتفة في الوقت نفسه حول مبادئها الشعبية الأصيلة، وقيمها الاسلامية السامية، دون أكتراث بما قد يصيبها من أذى.

وربما يكون لتصرف الطفل "المختار" الذي شارك هو الآخر في إعادة بناء الكوخ المحترق، ما يبرره فنيا عند الكاتب، لتأكيد الصورة الشعبية المثلى الذي يتحلى بها الانسان الشعبي، فالطفل — مدركا أو غير مدرك للفكرة ذاتها — يندمغ في الجو العام دون سابق اشعار من أحد، من والديه مثلا، ويعيش التجربة بكل حواسه وعواطفه، لأنه واحد من القرية، وكما يسري قانونها على الكبار يسري على الأطفال أيضا، فلا فرق داخل العرف الشعبي بين كبير أو صغير، أو غني أو فقير، بين امرأة ورجل فالكل سواسية أمام النظام الحاكم المسير لها، فكما للكبير حق مساعدة الصغير، فان للصغير أيضا واجب تقديم العون للكبير ان اقتضت الحاجة إلى ذلك، وهذه هي صورة التكافل الاجتماعي الحق، الذي يجب أن يسود المجتمع الشعبي، وكم هو المجتمع العربي حاليا في حاجة إلى مثل هذه القيم والمثل والتقاليد السامية!

فمتى كان إصرار الانسان على الوقوف بجانب أخيه المحتاج، كانت صور التآلف والرحمة أكثر دلالة وايحاء، ولا يمكن لأي كان أن يعيش بمعزل عن الجماعة، فهو منها وإليها، وهي أيضا له، يشاركها وتشاركه أحزانه وأفراحه يعطيها وتعطيه، فاليوم له، وغدا عليه، وسبقى هذه الصورة قائمة مادامت الحياة قائمة على هذه الأرض، ولا يستطيع أحد الخروج عنها أو التنكر لها، ومادام المجتمع الشعبي قائما، يستقي حياته من نصوص الشرع الاسلامي وروحه السمحة.

أما الكاتب " عبد الحميد بن هدوقة " فينحو في روايته " ريح الجنوب" نفس المنحى الشعبي الذي سلكه "محمد مفلاح " حيث نجد صورا كثيرة ومتنوعة لظاهرة " تبادل العون والمساعدة " بين أفراد القرية ، وانتشارها بشكل مكثف خاصة في الولائم ومراسيم الزواج والموت ، وهي إن دلت على شيء فانما تدل على انتشار الروح الشعبية الأصيلة بين أفراد القرية .

ولعل تصرف "ابن القاضي " الاقطاعي الذي بدت على سلوكه وتصرفاته بشأن بعض القضايا الجوهرية في الرواية نوعا من السلبية المفرطة ، إلا أنه لم يكن بعيدا عن الاطار النظامي الذي يسير القرية ، ويحكم أهلها ، فبالرغم من مواقفه التخاذلية إلا أنه يحمل بذور الشخصية الشعبية الأصلية ، ويعبر عن بعض قيمها "فمهما كانت عيوب هذا الرجل ، فهناك خصلة يتميز بها لا يمكن أن يناقش فيها أحد ، وهي أنه رجل عمل واقدام ، يأمر ولا ينتظر أن يؤمره صحيح أن إمكانياته المادية " تسمح له بتنفيذ ما يريد ، فهو من بين سكان القرية يعتبر أثراهم ، لكن ليست الثروة وحدها التي جعلته كذلك ، بل مزاجه الخاص وطبيعته التي تأبى الاتكال وتأخير الأمور عن مواعيدها " [1] عندما أمر باقامة المأتم بعد وفاة العجوز " رحمة " ، دون أن يشاركه أحد من السكان .

وكان إصرار "ابن القاضي " على القيام بنفسه بكل ضروريات المأتم ، من شراء للكفن ، وتحضير للقبر ، واخبار الناس بوفاة العجوز ، البعيد منهم والقريب ، واطعام سكان القرية غداء وعشاء ، وكل المستلزمات المتعارف عليها في مثل هذه الحالات واضحا وجليا ، وقد يكون لمثل هذا التصرف أكثر من سبب كما هو واضح ، فاذا كانت عائلته تعتبر أشد العائلات ارتباطا بالفقيدة ، ووجود زوجته وابنه وابنته عند العجوز وهي في آخر لحظات حياتها يقدمه على غيره ، فانه ينظر

---

(١) ريح الجنوب ص ١٦٦ .

الى اقامة "الفدوة" من الواجبات الأساسية التي يقوم بها الانسان الميسور الحال في مثل هذه الحالات، خاصة وأن طبيعة نفسيته الشعبية تحكم كل تصرفاته ، فمن البديهي أن يكون أولى الناس باقامة مأتم العجوز.

ويحاول "ابن هدوقة" أن يرسم هذا المظهر الشعبي في شكل تسابق ودي بين "ابن القاضي" و "مالك" رئيس البلدية، حول أحقية كل واحد منهما في إقامة "الفدوة" ، فكل واحد يحاول اقناع الثاني بأسبقيه وبجدوى أحقيته، فيقول "مالك" "إنكم قمتم بأكثر من الواجب، ووجودكم هنا أحد الأدلة، لكن الفدوة وكل مايلحق بالتجهيز والدفن هي من الواجبات التي لا يمكن أن يقوم بها غيري، عندما تفتح الدكاكين سآتي بكل اللوازم" [1] على الأقل لرد الجميل الذي لقيه على يد هذه العجوز أثناء الثورة التحريرية.

أما ابن القاضي " فهو مستعد أكثر من غيره للقيام بها على أحسن وجه، حيث يقول مخاطبا "مالك" ، " نحن لسنا غير بالنسبة إليك والى الفقيدة، فلا المنطق ولا أحد من الناس حتى الفقيدة لو كانت حية، يقبل أن يكلفك بالقيام بمهمة من متعلقاتنا ، إذا رأيت أن تقيم الفدوة هنا فلا بأس، أنا فكرت في إقامتها بداري تجنبا لنقل الأدوات والأثاث إلى هنا ليس إلا ، ثم إنها لا تكلفنا شيئا : الغنم في المراح والدقيق والسمن بالبيت.. " [2] ثم ينتهي النقاش في نهاية الأمر بأن تقام الفدوة في دار العجوز "رحمة" ويتولى "مالك" بعض النفقات التي يتطلبها الموقف.

ويضيف إلى جانب هذه الصورة، صورا أخرى، تعبر أيضا عن هذه الروح الشعبية المنتشرة بكثرة في الأوساط الشعبية، فالأمر لم يتوقف عند "مالك"

(١) ريح الجنوب ص ١٦٩.
(٢) الرواية ص ١٦٩.

فقط أو " ابن القاضي " ، بل حتى سكان القرية شاركوا في المأتم، كل حسب استطاعته ومقدرته، إذ بمجرد ما سمعوا نبأ وفاتها ، حتى " أحس كل واحد أن موت العجوز يعنيه قبل غيره ، وهكذا لم تكن ترتفع الشمس إلا قليلا عن الجبال حتى هب السكان نحو دارها ، نساء ورجالا ، منهم من يحمل دقيقا أو سمنا أو لنبأ ومنهم من يقود شاه ... " [1] تعبيرا عن روح الشهامة العربية، رغم ما يحبون فيه من بؤس خصاصه ، وتعبيرا عن الروح الجماعيه الرائعة نحو امرأة وهبت حياتها للعمل وخدمة السكان ، وتعبيرا أيضا عن رمز التضامن الشعبي كما قال " مالك" في هذا المونولوج " هم الشعب ، هؤلاء الفقراء ... آه لو عرفوا فقط قوتهم الحقيقية واستعملوها كما ينبغي لأدركوا أن الأرض مهما كان أديمها فهي صالحة للخصب ... " [2].

وتزداد صور هذا التآخي والتساند حتى عند النساء وهن يجهزن الأكل ، فبالاضافة إلى الجمع الغفير منهن الذي ملأ البيت، فانهن يباشرن عملهن وكأنهن في أسرهن ، حيث " تقوم هذه بتنظيف الأثاث والأواني والأخرى بالتنظيم وتلك بفتل الطعام ... ". [3] فالكل في عمل دؤوب متواصل حسب طبيعة النظام المتعارف عليه في مثل هذه الحالات، مبدين استعدادهن لبذل مجهود أكثر لو اقتضى الأمر ذلك، دون كلل أو ملل .

بالاضافة إلى ما سبق هناك ظاهرة شعبية أخرى ، يوليها الفكر الشعبي اهتماما بالغا وعناية كبيرة ، ويعمل بشتى الوسائل على تدعيمها والحفاظ عليها ، ونصطلح على تسميتها بظاهرة " الدفاع عن العاطفة " وحينما تقف

---

(١) الرواية ص١٧١ .

(٢) الرواية ص١٧١ .

(٣) ريح الجنوب ص ١٧٢ + ١٧٣ .

وجها لوجه أمام الاعتبارات الطبقية ، لتبدو العاطفة الصادقة أهم من المال أو الجاه والسعادة الحقيقية التي ينشدها الانسان الشعبي ، ليست إلا في الحب المنزه من كل الأغراض الدنيوية ، والحب الصادق هو الذي يقوم على العاطفة التي تجمع بين حبيبين ، حيث يقف مؤيدا ومؤازرا لمثل هذه العلاقات لأنها مبنية على أسمى عاطفة صادقة ، وبعيدة عن كل ما من شأنه أن يمس قداسة العائلة وشرفها ، وكثيرا ما نقلت لنا كتب التاريخ الأدبي قصصا كثيرة عن كل مثل هذه العلاقات الانسانية ، ووقف المجتمع الشعبي مؤيدا لها ومدافعا عنها.

وتعتبر وجهة نظر الانسان الشعبي إلى الظاهرة على الأساس العام المتداول ، فيقف المجتمع إلى جانبها ، ويدعمها بكل الوسائل ، ونستطيع أن نذكرهنا على سبيل المثال لا الحصر ، قصص عنتره وعبلة ، وقيس وليلى ، جميل وبثينة ، حسن ونعيمة ، يوسف وزليخة ، وغيرها ، حتى أصبحت إلى يومنا هذا مضربا للمثل ، ينسج على منوالها أدباؤنا قصصهم وأشعارهم ، والمتتبع للمسار الابداعي العربي يلحظ هذا جيدا ، رغم ما اعترى قصصهم من تحريف وتزييف ، ولعل المتداول الى يومنا هذا في الجزائر قصص "الجازية "الهلالية.

ويحاول الكاتب "عرعار محمد العالي " في روايته " الطموح " [1] أن يؤكد الاتجاه السائد في الفكر الشعبي ، وينطلق أساسا من الفكرة الشعبية نفسها ، التي ترى أن أسمى العلاقات الانسانية ، ما هي إلا ضرورة اجتماعية ، تفرضها طبيعة الواقع الاجتماعي ، والتركيبة البيولوجية للانسان ذاته ، وهذا ما يجعل بطل الرواية "خليفة" يجعل ارتباطه بالقيم السامية ، والعلاقات الروحية والأخلاقية العالية ، حقا طبيعيا ، يمارسه أي انسان بكل حرية ، لأن الحقيقة

(١) عرعار محمد العالي ـ " الطموح " ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط١ ـ ١٩٧٨.

التي اكتشفها عندما كان طالبا في كلية الحقوق أكثر من أن تقابلها أكثر من أن تقابلها تجربة التفسخ داخل الحرم الجامعي ، فهو يرى في صديقته "طيبة" الطالبة هي الأخرى في كلية الحقوق ، إلا صورة للانحلال الخلقي ،الذي لا يعني سوى الانحلال نفسه على مستوى العلاقات الاجتماعية السائدة .

وتبنى الرواية من أولها على تقنية الفلاش باك ، أو الارتداد إلى الخلف حيث ترسم لنا الرواية حكاية الأم التي اختطفها ممرض، وادعى موتها ، وأمام هذه الوضعية المرفوضة شرعا وعرفا ، تنجب ابنها "خليفة" الذي وجد نفسه فجأة يعيش حياة اجتماعية مفككة ، وأوضاعا متأزمة ، تحاول الأم بدافع الغيرة على شرفها الانتقام من الزوج الممرض الذي اختطفها من زوجها ، ويستيقظ حقدها الدفين ، وتقدم على قتل الممرض، وتشويهه ، بعد أن أجبرته على الشرب حتى السكر .

وفي نفس الوقت يتعرف "خليفة" على فتاة فرنسية "سعاد" بعد أن اعتنقت الاسلام ، وتنمو بينهما علاقة حب عنيفة ، وتتطور هذه العلاقة مع مرور السنين ، حيث يشاركان بعضهما البعض في القيام بعمليات عسكرية ضد العدو الاستعماري ، لتصبح شكلا من أشكال النضال .

ثم تزداد هذه العلاقة تطورا بينهما ، فيصممان على الزواج ، حتى تترجم أحاسيسهما وعواطفهما إلى حياة شرعية عادية ، رغم المعارضة الشديدة التي يبديها المجتمع أحيانا إزاء مثل مثل هذه العلاقات ، غير أن " خليفة" يختار شريكة حياته كما يحلو له هو أن يختاره ، خاصة إذا كانت "سعاد" تتوفر على ما لا تتوفر عليه معظم شاباتنا في هذه الأيام ، من حب وإخلاص وتضحية .

غير أن المجتمع الذي وقف في الأول معارضا ، سرعان ما باركها وتقبلها بقبول حسن ، وحاول أن يدافع عنها ، لأن " سعاد " الفتاة الثائرة على التقاليد هي الأخرى شطرا من حياتها على خلاف شديد مع عائلتها ، وما صعودها إلى الجبل إلا محاولة للتخلص من قبضة التقاليد البالية التي تمزق كيانها ، وعندما تعرفت على "خليفة" أحبته من كل قلبها ، ضاربة بذلك كل القوانين والأعراف التي تحكم مجتمعها ، وحتى عندما عرض عليها الزواج أبدت استعدادها دون تردد أو خوف ، لأنها تدرك من صميم فؤادها ، أن لا عاطفة أسمى وأجل من عاطفة الحب ، وليس في مقدورها إلا قبول الحياة الصعبة ، وسط محيط ملغم ينبئ بالانفجار في كل لحظة ، خاصة وقد وجدت فيه ما افتقدته في شباب مجتمعها ، وبين العالمين بون شاسع ، لا يمكن التمييز بينهما .

غير أن بعد زواجهما وانجابهما لابن يفاجئ القارئ بتحول خطير في مسار الخط الدرامي للحكاية ، حيث يهاجم رجال غامضون دار خليفة ، يمارسون الجنس مع زوجته على مرأى منه ، فيصمم هو على الانتقام منهم ، وفعلا ينصب لهم كمينا عند عودتهم للمرة الثانية ، وبعد أن انتقم من الجاني ، حاول وزوجته الفرار بعيدا ، لكن في هذه اللحظة بالذات تتأخر " سعاد " قليلا عن زوجها فتسكن صدرها رصاصة طائشة ، من أحد هؤلاء الطائشين .

لكن ينكشف أمره ويودع السجن بسبب قتله لأحد أعضاء العصابة ويبقى فيه مدة طويلة من الزمن ، وعند خروجه منه ، ينقلنا الكاتب عبر الزمن الروائي الحاضر إلى الحي الجامعي ، حيث يتعرض حينها إلى عملية اختطاف غريبة ، تقوم بها مجموعة من قطاع الطرق ، حيث تركبه السيارة مرغما ، ثم يسرقون منه كل ما كان يحمله معه ، وفي احدى الأزقة المظلمة ينهالون عليه ضربا بقضبان من حديد ، فيفارق على أثرها الحياة غامضا ، كما أتاها غامضا .

واذا كانت هذه هي أحداث القصة بشكل من الإيجاز ، وبعيدا عن الاستطرادات الكثيرة التي تعج بها الرواية ، من حديث عن الثورة والثوار ، والحب ، والموت ، والحياة ، والعلاقات الانسانية ، والخيانة الزوجية ، وقسوة الرجل على المرأة ، والتي نعتبرها أمورا مكملة للحدث الرئيسي الذي ينبيت عليه الحكاية ، فان موقف "خليفة" من العلاقات السامية التي تجمع الرجل بالمرأة ، تتجاوز كل الاعتبارات العرقية والطبقية ، فهو أحب" سعاد " وغرق في حبها حتى أصبح لا يرى سواها في الوجود ، وبادلته هي الأخرى نفس الشعور وربما أكثر ، حيث يقول الكاتب ، " آحس أنه يطير بأجنحة نورانية مشعة بألوان قوس قزح ، يشرف على العالم ، ويوحي بالعزة والخلود والسيطرة على سطح الأرض وعلى العالم ... " (١) .

كما يحاول الكاتب من ناحية أخرى التركيز على أخلاقيات الطبقة الاستغلالية في المجتمع ، من خلال طرح النقيض الذي يمس الجوهر الاجتماعي حيث لا ترى في المرأة إلا كومة ملتهبة من الجنس ، ومخلوقا ضعيفا لتظهر على السطح علاقات اجتماعية جديدة ، من خلال ارتباط "خليفة" " بسعاد " تأكيدا على نوعيه الرابطة الروحية التي يجب أن تقوم عليها الحياة في المجتمع الشعبي ، وهنا يحق له أن يدافع عنها ، أو يرفضها .

ومن هنا تظهر إمكانية إقامة روابط عائلية في المجتمع الشعبي حتى تكون الخلفية المتينة التي تحفظ أزدهاره ورقيه ، فاذا كان انحياز "خليفه" لهذه الفتاة ناتجا عن ظروف موضوعية عاشها في حياته ، فانه يعبر أيضا عن حاجة طبيعية في الانسان لا يمكن غض النظر عنها ، واذا كان "خليفة" يقول ، "إنك أنت حياتي . وليس لي وجود في هذا العالم بدونك ، إنك أنت كل شيء في هذا

---

(١) الطموح ص ٢٤٥ .

العالم " [1] فلأنه كان مدفوعا دفعا قويا ، للارتباط بها ، فهي التي ساعدته على اعتزال الناس الذين يخشاهم ، وهي التي أعطته فرصة العيش بعيدا عن كل الأعين في الجبل ، وهي التي أحبته من كل قلبها وأعطته ما لم تستطيع واحدة أن تمنحه أياه ، وشاركته همومه وأحزانه ، وأفراحه ومسراته ، فكانت له نعم الأنيس والصاحب ، وعوضته حنان الأم المفتقد ٠

وتتجلى هذه الصور أكثر من خلال تصرفاتها ، عندما أثرت "خليفة " عن أبويها ومجتمعها وسعدت معه على العيش رغم أنه لا يملك شيئا ، ورغم النعيم الذي تعيشه وسط أهلها ، إلا أن هذا لم يقف أمام رغبتها في الارتباط بمن تحب ، فلا الفوارق الاجتماعية قادرة على الحيلولة دون اقترانهما ببعض ، ولا الدسائس أيضا باستطاعتها تغيير السبيل الذي اختراه لنفسيهما ، من هنا كان ارتباطهما ببعض وجها من أوجه الرغبات الشعبية الدفينة ، التي يباركها بكل قوة المجتمع الشعبي ، ويتبناها كاطار مقدس ينظم العلاقات الأسرية ويمنحها التواصل والترابط كما يبعدها في الوقت نفسه عن مغبة السقوط في العلاقات المشبوهه ٠

فالانسان الروحي في نظر " خليفة " هو الذي يستطيع أن يحقق لنفسه حياة واعية ، ترتكز أساسا على الحب المتبادل ، والاحترام والرحمة ، فهو إن لم يستطع تحقيق ذلك ، فذلك ليس لعجز طبيعي فيه ، لكن لصعوبات خارجية أقوى منه ، من هنا فدوره الحقيقي في التغلب عليها ، وتجاوزها ، وتحقيق الهدف فلا الفوارق الاجتماعية قادرة على إعاقته ، أو شل حركته ، ولا العقبات المادية باستطاعتها أن تكون حاجزا قويا يمنعه من بناء مجتمع سعيد ٠

---

(١) الطموح ص ٢٦٨ ٠

وقد استعان الكاتب لتحقيق غايته في الكشف عن الظاهرة الشعبيــة، على بعض الأساليب التقنية، فالى جانب الفلاش باك، الذي أحسن استخدامه، وعبر من خلاله عن وعي "خليفة" بذاته وبالآخرين وبالكون من حوله، عبــر التنقل السريع بين الأزمنة، من الماضي إلى الحاضر، إلى استشفاف المستقبل[1]، فتوظيفه هنا لم يعتمد فيه على السياق الزمني المتواضع عليه، بقدر ما كان لــه سياق زمني لا يعترف بانقضاء الزمن، أو بأن هناك في المستقبل زمنا لم يحـدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلا، وانما الزمن هنا عبارة عن لحظة متجددة، ومن ثم فهو ليس حاضرا، بل هو خارج السياق المتسلسل، وعليه تأتي فكــرة اللازمنية، حيث ينصهر الزمان والمكان في وحدة متكاملة، لا يستطيع القــارئ أن يعرف لها موقفا خاصا محددا، لذلك عبر عنه "تشيتشرين" بقوله "موطــن المفاهيم التي يعيشها الأبطال ولو لبعد تهم الفكرية"[2] حيث يتجدد الزمــن الروائي في سطر من الرواية، دون أن يلغي هذا التجدد أو التنوع من وحدتها العامة.

وهذا ما يجرنا إلى الحديث عن أقسام الصيغ في الرواية "La tense" انطلاقا من الماضي الذي يتداخل في كثير من الحالات مع المضارع، مما يجعــل القارئ في كثير من الأحيان يجد صعوبة في فهم الارتدادات الخلفية، هل هي

(١) وان كنا في واقع الأمر لا نميل إلى هذه التسمية، ونعني بها صيغــة المستقبل، لأنه حسب معرفتنا الخاصة، لم تكتب الآداب العالمية إلــى حد الآن رواية بهذه الصيغة، رغم أن الخيال العلمي يتحدث عن زمـن مستقبلي، وعليه يمكننا تقسيم الصيغ الرئيسية في الرواية إلى ثلاثة أقسام هي : الماضي، المضارع، ثم مزيج من الصيغتين أي من الماضي والمضارع.

(٢) تشيتشرين ــ الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته) ــ ترجمة : حياة شرارة ــ ص٢٠٥.

فعلا ماضية أم أنها حاضرة ، فيعمل على ترجمة الماضي إلى المضارع، هـــذا المضارع الذي يكون عادة السمة الأهم في روايات تيار الوعي ، فباستبعـــاد الحوار وصوت المؤلف تكون صيغة المضارع استثنائية ، فلا تخضع لتقليد متواصـل ، ولا يعزي السبب لكونها جد أساسية ، بل لأنها ، جوهرية ، لا يمكن الاستغنـــاء عنها ، فمع تداخل الحوادث بصيغة الماضي هنا وهناك، نكتشف أن هناك أشياء حدثت بالفعل في وقت أسبقت من السرد الرئيسي ، ولعل هذه التنقية الفـلاش باك أبسط مثال على ذلك المزج ·

كما أن الكاتب وظف جملة من التقنيات الروائية الأخرى ، كاستعمالـــه للجمل القصيرة ، التي كثيرا ما يستهلها بأفعال معبرة ، وغالبا ما يستخـــدم هذه الطريقة في عملية وصف المشاهد المادية الحسية ، لأن استعمال الجمـــل الفعلية القصيرة من شأنه أن يساعد على سرد الحوادث بطريقة جذابة سريعة ، لأنه في اعتقادنا أن " اللغة ليست ببساطة صورة للواقع ، ولكنها الأداة التـــي يمكن معها طرح أي تصور لمادة عالم الأشياء الأخرى ، خارج مواصفات هـــذا النسق البنائي وحدوده " (١) ، حتى تتوازى الحركة الخارجية للمحيط مــــع الحركة النفسية لشخوص الرواية ·

وفي الأخير هناك ظاهرة شعبية أخرى تستحق الوقوف عليها ، لما لهـــا من علاقة وطيدة بالحياة الاجتماعية للمواطن الجزائري من جهة ، ونظرا لكونهـــا لعبت دورا كبيرا في بناء الرواية الجزائرية عموما ، ومنحت الشخصيات أبعـــادا جمالية رائعة ، هي ظاهرة "الحرف الشعبية والصناعات التقليدية " · المنتشـــرة

---

(١) مجلة " فصول " ــ عدد خاص تحت عنوان : " النقد الأدبي والعلـــوم الانسانية ــ المجلد الرابع ــ العدد الأول ــ اكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، ١٩٨٣ ــ المقال تحت عنوان : "الرواية ··· شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية (دراسة نظرية تطبيقية) " ــ صبري حافظ ــ ص٧٩ ·

بكثرة فى المجتمع الشعبى الجزائري ٠

ورغم تطور أساليب الحياة المدنية ، وانتشار الوسائل التكنولوجية على أوسع نطاق ، في المعاملات اليومية للأسرة الجزائرية ، الا أن فئة كبيرة منها مازالت تحتفظ إلى يومنا هذا بممارسة حرف تقليدية شعبية ، تستعملها أيضا فى حياتها اليومية ، وانما يدل هذا على ارتباط الانسان الشعبى بتراثه الحضاري المتوارث عن الأباء والأجداد ، حيث يمثل أيضا بالنسبه إليه الاطار الثقافى لذي تنطلق منه الممارسات العملية المستقبلية ، فكما كانت هذه الحرف قديما وسيلة للكسب والعيش ، وأداة يستعملها الفلاح وابن المدينة على حد سواء فى الحياة اليومية العامة ، فانها مازالت أيضا تستعمل لنفس الغرض، وبنفس الوسيلة ٠

وان كنا لاحظنا في هذا المجال فى السنوات الأخيرة ابتعاد الانسان الشعبى عنها ، بل استغنى عنها ابن المدينة تماما ، وحلت محلها الآلة الميكانيكية وأصبحت المنتجات التقليدية مجرد زينة تعلق على حيطان المنازل ، وتحف تملأرفوف المتاحف العمومية والخاصة ٠

ونحن في هذا الاطار لا يهمنا بالقدر الوافي تتبع المسار التطوري للظاهرة ، بقدر ما نبحث عن المنحى الجمالي الذي استغله الكاتب الجزائري فى توظيفها داخل الرواية ، ومدى ما أفاده هذا الكاتب أو ذاك ، من خلال تبنيه للظاهرة الشعبية ٠

ولعل " ابن هدوقة " يكون الكاتب الوحيد الذي استغل بطريقة فنية جيدة قضية الحرف التقليدية فى تطوير بنائه الروائى ، خاصة فى "ريح الجنوب " حيث أضحت العملية عنده ذات أبعاد فنية رمزية ، تعبر عن روح الترابط

القائمة بين ماضي القرية وحاضرها ، وبين حاضرها ومستقبلها ، وروح التواصل التي تتجسد فيها آلام الشعب وآماله ، في محاولة دائبة للبحث عن الأشكال الأكثر حيوية ، وملاءمة للتعبير عن تطلعات الانسان الشعبي المشروعة ، وعن مثله في الابداع والخلق الفني .

وقد ارتبطت هذه الظاهرة في رواية " ريح الجنوب " بالعجوز " رحمة " صانعة الفخار ، المجسدة للفنان الحقيقي المنبثق من بين جماهير الشعب في القرية ، كما تعبر "عن ارتباط هذه الجماهير بالأرض وعن أصالتها وعن كونها تمثل امتدادا لشعب عريق ذي ماضي حافل بالنضال والثورة " (١) ولعل ارتباط السكان بها بمختلف فئاتهم خير دليل على ارتباط المجتمع الجزائري بماضيه وتراثه الحضاري .

فاذا كانت العجوز "رحمة " تصنع الأواني والأدوات التقليدية لينتفع بها الأهالي ، وليستعملوها في احتياجاتهم اليومية المختلفة من أكل وشرب ، فلأنها تدرك سر ارتباطهم بتاريخهم ، حيث كانت تعمل جاهدة على اتقان صناعتها حتى تكون شيئا جميلا له قيمة ، ويقبله الذوق العام ، فتجعل عليها رسوما وأشكالا تعبر من خلالها عن أحاسيسها وعواطفها نحو القرية ، كما تسجل عليها كل التواريخ والأحداث التي مرت بها القرية ، وتمر بها في العصر الحاضر .

وقد يكون لارتباطها الشديد بصناعتها التقليدية ، وحبها لها لدرجة أنها تجهد نفسها في إحضار قفة التراب من الجبل البعيد عن القرية على ظهرها ، وفي اتقانها على أحسن وجه وصورة ، هو أن الصناعة التقليدية كغيرها

(١) مجلة "آمال " العدد ٥١ ـ السنة العاشرة ـ ١٩٨٠ ـ "تصدرها وزارة الاعلام والثقافة ـ الجزائر ـ المقال تحت عنوان "توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية " عبد الحميد بورايو ـ ص

من الفنون الشعبية الأخرى ترتبط من الناحيتين معا ، الوظيفية النفعية ، ثم الفنية الجمالية ، لأن الفنان الشعبي عندما يرسم لوحة أو يصنع آنية لا يقصد منها المتعة الفنية فقط ، بل يقصد منها أيضا تحقيق هدف تعليمي أو منفعة علميةما ، والعجوز "رحمة" هنا في الرواية ، تحاول أن تجمع بين المنفعة والجمال في آن واحد ، فهي تمثل الفنان الشعبي والحرفي في نفس الوقت ، وربما هذه هي الميزة الايجابية الملاحظة في الرواية بشكل عام ، وقد استغلها "ابن هدوقة" ليطغي على "ريح الجنوب" مسحة واقعية ، تقربها من الذوق العام ، وتجعلها أكثر استساغة كما تجعل العجوز "رحمة" أكثر تطورا مع الأحداث وقابلية للنمو مع مختلف الأزمنة وفي كل الأمكنة .

وحاول الكاتب أن يركز على هذه الشخصية ، التي تعبر عن جوهر المرأة المنتجة ، المرأة التاريخ ، وذاكرة الثورة ، فهي تؤكد دائما"... أنا والفخار الى الأبد " [(١)] كذات فاعلة لا يمكن تجاوزها ، وربما يكون لاختيارها لنوعية الأواني التي تصنعها ، دلالة فنية رمزية في الرواية ، فالى جانب كونها تحاول أن تكون مؤرخة للقرية الجزائرية ، تحكي أحداثها ، وما مر بها من أهوال طيلة الحرب التحريرية ، فانها تحاول أيضا أن تكون الفنان الشعبي الحقيقي الذي لا يختلف دوره عن باقي الأهالي ، فهي تعمل بكل ما في استطاعتها أن تصنع أواني لا تكون بينها وبين الواقع الريفي أية مغالطة فنية " أحب أن أصنع أواني اذا رأيتها من بعيد لا تفرق بينهما وبين الأواني القديمة ، ولكن اذا اقتربت منها وأمعنت النظر فيها وجدتها جديدة في البناء ؟ في الصقل في الزخرفة ؟ في كل شي ! " [(٢)] .

---

(١) ريح الجنوب ص١٦ .
(٢) الرواية ص٢٢ .

وقد أعطى "ابن هدوقة" فرصة جيدة لهذه الأنامل حتى تعبر عن وجودها ، وكينونتها ، كما أعطاها بعدا فنيا من خلال التركيز على قدرتها في الخلق والابداع، وفي إمكاناتها الشعبية الكبيرة، لاعادة صياغة الواقع، من واقع فج إلى واقع جديد وجميل ، وهذه هي الغاية الغائبة التي تبحث عنها العجوز "رحمة" عندما تخاطب زوجها قائلة ، " أنا أحب أن أصنع أواني جديدة لم يصنعها أحد ... هي مسكينة تريد مساعدتي ، وتعتقد أني أريد صنع ما لا مثيل في بلادنا (قريتنا) ... لكن أنا أبحث عن شيء آخر ، يعرفه قلبي ولم تستطع صنعه يداي ... " (١) .

ومهما يكن موقفنا هنا من ظاهرة " الحرف الشعبية والصناعات التقليدية" المنتشرة بشكل فني مكثف ، فان مفهوم العملية اتخذ عند "ابن هدوقة" بعدا جماليا رمزيا ، يمكنه أن يؤدي دورا بارزا في فهم النص الروائي من جهة ، وفي تطور الشخصية المستعملة لهذه الظاهرة من جهة أخرى، ونرى من خلال هذا أن العجوز "رحمة" لها من الامكانيات الهائلة للتطور ، ربما تفوق إمكانيات بعض الشخصيات الروائية التي ركز عليها الكتب واعتبرها رئيسية في الرواية . فرغم كبر سن العجوز إلا أنها مازالت تقدم أعزما تصنعه لسكان القرية ، فهي تملك قابلية كبيرة للخلود ، إذا ما قورنت مع "نفيسة" مثلا ، إذ رغم التعب الذي تعانيه ، والارهاق الشديد الذي يلازمها من جراء ذهابها وايابها إلى الجبل لاحضار التراب المعد خصيصا لصنع الأواني ، فانها لم تتخلف مرة ، أو أبدت تكاسلا ، حتى يلاحظ القارئ أن القفة نفسها التي كانت نهايتها المفجعة .

وتزداد رمزية العجوز "رحمة" كلما اقتربنا من نهاية الرواية ، خاصة في الخطاب الهستيري ، الذي كانت ترد ده وهي على فراش الموت ، لتتأكد

---

(١) الرواية ص٢٢ .

عبقريتها الشعبية ، حيث تقول في هذا الهذيان " أنا آنية ! الفخار ، من يشتريني؟ أنا أحسن من كل الأواني ... الفخار لا يتكلم وأنا أتكلم ... من يشترينى ... انظروا إلى النار التى تلتهمني ... إنها تصهرني لازداد جمالا ! ... أنتم لستم أواني أنتم مازلتم طينا ، لم تصقلكم يد مثل التي صقلتني ، ولا صهرتكم نار مثل التي أنا فيها ... انظروا إلى النار ، أتستطيعون الحياة فيها مثلي ؟ ... " (١) .

وقد اعتمد الكاتب لتوضيح صور الظاهرة الشعبية ، ودور الشخصية ، على بعض التقنيات الروائية ، تتلاءم والموقف الفكري للفعل الروائي ، وربما يكون المثل الشعبي أهم تقنية على الاطلاق ، ساعدت على توضيح الرؤية العامة ، ولما كان المثل الشعبى عبارة عن عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا ، أو تجربة منتهية ، تمتاز أساسا بالحكمة والدقة ، فان حضوره المكثف هنا على لسان العجوز "رحمة" أعطى الحدث الروائي دلالات عميقة ، وساهم في تطوره ، من خلال عبارات فنية قصيرة تقبلها طبيعة الحوار الفني .

فاذا كانت العجوز تقول مخاطبة نفيسة بأن كل شيء نتعلمه في هذه الدنيا مفيد لنا ، وأن ما لا يفيد لا يوجد أيضا ، عن طريق المثل الشعبي ، " تعلم صنعة واخفيها " (٢) فلأنها تريد أن تغرس فيها حب العمل والتفاني فيه ، وأن ليس في حياة الانسان إلا ما تعلمه في حياته ، من أعمال يدوية ، وحرف تقليدية ، ولا يوجد شيء مفيد وآخر غير مفيد ، ولا يوجد شيء صعب وآخر سهل ، فالصعب يسهل مادامت إرادة الانسان أقوى من أن تكبلها شطحات أفكار ضعيفة .

(١) ريح الجنوب ص ١٤٣ .

(٢) ريح الجنوب ص ٣٤ .

ويلاحظ الدارس لهذه الشخصية وتصرفاتها ، أن كل أقوالها تنبع من معرفة عميقة بالحياة وصروفها ، وهذا ما يتناسب مع الدور الذي نسبه إليها الكاتب ، فكل حوارتها مع الشخصيات الروائية الأخرى تجري مجرى الحكم والمواعظ ، تقدم فيها خلاصة تجاربها ومحصول خبرتها ، وهي أقوال تدل عن أصالة الشخصية الشعبية ، وانتماءها إلى البيئة المحلية .

أي أن الأمثال تغدو هنا وسيلة من وسائل تحديد أبعاد الشخصية الروائية ، فضلا عن استخدامها في بعض الحالات ، وهذا مع الأسف كما لاحظنا ذلك في بعض مقاطع الرواية ، من أجل الزينة ، يظن الكاتب أنها تكسو الحوار جمالا وتضفي عليه رونقا ومتعة ، في حين نجدها تثقل سيولته الطبيعية فيأتي متكلفا .

وما يمكن قوله هنا أن التعامل الجيد مع اللغة الروائية عموما ، باعتبارها الوسيلة الهامة التي تعبر من خلالها الشخصيات عن أفكارها ، يقي الكاتب من التفصيلات الزائدة ، التي لا تعمل إلا على طبع الحركة الروائية داخل العمل الفني بالثقل ، وهنا يبرز بين مجموع الأدباء الأديب الناجح ، الذي يستطيع — عن طريق عملية ذهنية مركبة — إيجاد الأسلوب الفني الرائد ، والأدوات الجمالية الملائمة لطبيعة النص الروائي ذاته ، فتتحدد سمة العمل الروائي ، وجماليته .

ومجمل القول نستطيع أن نخلص إلى أن الروائي الجزائري حاول أن يقترب بفكره وأدواته الفنية من الظاهرة الشعبية ، المرتبطة بالعرف الشعبي ، سواء كان ذلك في بناء الشخصيات والأحداث ، أو في اختيار مادته الروائية أو في أساليبه اللغوية ، ليعبر عن انتمائه الغزير إلى هذا القانون الشعبي الذي توارثته الأجيال ، جيلا عن جيل ، للمحافظة على بقائها واستمراريتها ، سواء تعلق بظاهرة "الصراع الملحمي بين الخير والشر أو العدل والظلم" ونظرة

الانسان الشعبى إليها ، ثم رؤية الكاتب فيما بعد ، باعتباره الجزء المهم فـــى العملية ، أو من خلال قضية "المرأة ومكانتها في الأسرة" ، أو من خلال بعـــض القواعد المتفرقة من السلوك الاجتماعي " كما رسمها الانسان الشعبي على مـــر العصور.

الملاحظ في هذه العملية أن معظم الروائيين الجزائريين انطلقـــــوا في معالجة قضاياهم الفكرية الشعبية ، من خلال إيمانهم العميق بحتمية إعطـــاء الظاهرة الشعبية أبعاد ودلالات فنية إيجابية ، في حين أكدوا على جـــدوى التعرض بالنقد لما هو دخيل عليها ، والوقوف منه موقفا سلبيا ، من أجـــل تصحيحه ، وهذه هي غاية الفن بصفة عامة ، عندما يقدم رؤية عميقة دالة ، إلـــى جانب احتوائه على العنصر الفني ، في شكل متكامل يخدم بعضه البعض.

خاتمة :

ليست هذه خاتمة للبحث كما تعود الدارسون تسميتها ، بقدر ما هـــي محاولة لترتيب ما استعصى استقصاؤه في ثنايا هذه الدراسة المتواضعة ، فالباحث لا يزعم أنه توصل إلى نتائج قيمة بالمعنى العلمي المتعارف عليه ، إنما يريـــد طرح بعض القضايا ، والملاحظات التي أثارت انتباهه ، فسجلها على شكـــل تساؤلات ، قد تجد في المستقبل من يتناولها باسهاب وجدية .

ولعل أول ظاهرة تسترعي الانتباه هي قضية عزوف الكتاب الجزائريـــين عن استغلال التراث الشعبي شكلا ، واعتمادهم في الأعم على المضمون ، خاصـــة على بعض العناصر والظواهر المتفرقة ، يدبجون بها أعمالهم الروائية ، رغـــم أن التراث المحلي غني بالقيم ، والرموز الايحائية القادرة على إعطاء البديل الفنـــي والجمالي للرواية العربية . وحتى الأعمال الفنية التي نجحت في توظيف التـــراث الشعبي قليلة ، ولعل الرواية الوحيدة "الحوات والقصر" للكاتب "الطاهر وطار" استطاعت أن تصب وقائع من التراث الشعبي شكلا ومضمونا ، في قالب روائي متميز ، كما سعى صاحبها إلى التغيير في كثير منها ، والإضافة إليها ، وتفسيرهـــا تفسيرا جديدا ، يتماشى وفكر الكاتب ووعيه .

بمعنى أخر ، أنه طور ما استمده من الأثار الشعبية ، واتخذ منـــه إطارا للتعبير عن قضايا معاصرة ، وحقائق إنسانية عامة ، لما وجد فيها مـــن المادة الدرامية الخام ، التي يمكنها أن تساعده على تناول هذه الوقائع أيضـــا بالصورة التي يختارها هو ، وهذا ما أثرى الرواية فنيا ، وأبعدها عن أسلـــوب التعبير المباشر ، فحتى وإن لم تعط البديل الموضوعي للرواية العربية — مـــن ناحية الشكل على الأقل — فانها كانت قريبة من الاستساغة الشعبية .

في حين اتجهت كل الروايات الجزائرية إلى استلهام عناصر ومواقـــف شعبية ، تصور في مجملها البيئة المحلية ، وتعكس معتقدات الفئات الشعبيـــة ، صانعة هذا التراث ، وتجسد طقوسها وممارساتها الغيبية ، وقد تجلت هـــذه القضايا والظواهر الشعبية ، اما في الحبكة الروائية والصراع الدرامي ،وإمـــا في شخصياتها المستمدة في الغالب من شخوص الحكايات الشعبية .

رغم أن الباحث يلاحظ في هذا المجال تطور نظرة الكاتب إلـــى شخوصه الروائية ، إذ تغيرت نظرة بعضهم إلى البطل ، حيث لم يعد البطـــل رجلا خارقا يتعامل مع الكائنات الغريبة ، كما هو الشأن بالنسبة لأبطال الأساطير والحكايات الخرافية ، بل أصبح رجلا عاديا ، يمتلك طاقات بشرية عاديـــة ، يجابه بها الواقع الاجتماعي المبتذل ، الذي يقيم في وجهه العقبات، ويرغمه على الخضوع لمواصفات الأسرة ، والدولة والقوانين ، ويمارس حضوره على صعيـــد الواقع المعاش.

وهنا نفهم أن نظرة المجتمع في حد ذاته إلى البطل تغيرت هي الأخرى إذ لم يعد هناك مجال للبطل المثالي الرومانسي ، الغارق في همومه الذاتيـة ، بل ظهرت الحاجة الماسة إلى البطل الواقعي الذي يقود الشعب ، ويحقـــق له مطالبه ، فهو بالتالي يعكس رفض الواقع الاجتماعي الهابط لأفكار البطـــل المثالية ، وعجزه عن استيعابها والتأقلم معها .

وهناك ظاهرة أخرى تتعلق بخاتمة الروايات، حيث يلاحظ على كثيـــر منها اقترابها من خاتمة الأحجيات الشعبية ، حيث يلتقي الحبيبان أو الاخـــوان في نهاية الرواية ، بعد فراق طويل ، دون سوابق فنية تذكر ،يعاني فيها البطل مرارة العيش، ليدخلهم الكاتب في سعادة موهومة ، ونحن هنا لا نعترض علـــى

مثل هذه الخاتمات، كما لا نجبر الكاتب على نهاية معينة لروايته، فهو حر في ذلك طبعا، لكن ما نعترض عليه هو أنه لا يمكن لرواية ما أن تكون ناجحة بمجرد أن صاحبها اختار لها نهاية تفاؤلية، تجمع شمل الأسرة المشتت، لكن للخاتمة أو النهاية شروطها الفنية الضرورية المتجانسة، حيث يتوفر المنطق والتتابع في تطور الأحداث، حتى تؤدي إلى نهاية معينة، تفاؤلية أو تشاؤمية كانت.

وهناك أيضا نقطة أخرى تتعلق باللغة الروائية المستمدة من مخزون التراث الشعبي، فقد وظف معظم الكتاب الجزائريين في رواياتهم أضربا شتى من أشكال التعبير الشعبي، فمنهم من استخدم "المثل الشعبي" ومنهم من وظف "الأغنية الشعبية"، وآخرون استعملوا اللغة العامية واللهجات المحلية أثناء إدارة الحوار، من أجل إعطاء القارئ سلسلة من التنويعات اللغوية عن كيفية التعبير عن جوهر التجربة الانسانية، انطلاقا من كون اللغة، هي الرداء الذي ترتديه الرواية في التحول إلى تجربة فنية.

أو بعبارة أخرى، أن اللغة لا تصبح عامية أو فصحى، بل لغة فنية، فكثيرا ما طوعت اللغة الفصحى في قواعدها وأساليبها حتى تلبي مطالب الحياة، كما ارتفعت العامية أيضا عن مستواها المتداول بين عامة الناس، وأصبحت تقنية جديدة، اطلقنا عليها عملية "تفصيح العامية"، وعن اللغة في حد ذاتها "باللغة الثالثة"، وهي وسط بينهما، وهو ما لاحظه الباحث عند كثير من الكتاب.

إلى جانب هذا كله، استفاد الروائيون الجزائريون من التقنيات الروائية الحديثة، مثل استعمال السرد، والوصف، والحوار، والمونولوج الداخلي، والارتداد الى الخلف، والتمكن بمهارة من لعبة الزمن، والضمائر، والصيغ، وهو

ما يشير بمستقبل زاهر وواعد للرواية الجزائرية ٠

وعلى العموم فان ما بذله الكتاب الجزائريون إلى حد الآن ، مايـــزال بعيدا عن الهدف المنشود ، إذ ما تزال هنالك عناصرووقائع من التراث الشعبي بكرا ، لم تمسسها الأيادي ، ولم تستغل استغلالا فنيا جيدا ، ربما يضفـــي علـى الرواية الجزائرية عوامل النضج والخلود ، من خلال تطويرها بالاضافـــة والتغيير ٠

وأخيرا لا نعتقد أننا وصلنا بهذا البحث إلى مستوى من الكمـــال أو الشمولية المطلقة ، بل كل ما نرجوه ، أن يكون لبنة جديدة تضاف إلى باقي لبنات هذا الصرح اللامتناهي من عالم الفكر ، وكل ما نأمله أيضا أن يكون هـــذا البحث المتواضع قد أجاب عن بعض التساؤلات ، واقترب من الإشكالية المطروحـة للنقاش في انتظار من يثريها مستقبلا بالنقد والتحليل ، والله الموفق والمعين ٠

الباحث

١) المصادر :

١) أحمد الخطيب ـ الطريق الدامية ـ الشركة الوطنية للنشروالتوزيـع ـ الجزائر ـ ١٩٧٨٠

٢) اسماعيل غموقات ـ الشمس تشرق على الجميع ـ الشركة الوطنيةللنشـر والتوزيع ـ الجزائر ـ ١٩٧٨٠

٣) رشيد بوجدرة ـ التفكك ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط ٢ ـ ١٩٨٢٠

٤) الطاهر وطار ـ الحوات والقصر ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ط٢ـ ١٩٨٣٠

٥) ـــــ الزلزال ـ الشركة الوطنيةللنشر والتوزيعـ الجزائر ـ ط٢ ـ ١٩٨٠٠

٦) ـــــ عرس بغل ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ١٩٨٢

٧) ـــــ اللاز ـ الشركةالوطنيةللنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط٣ ـ١٩٨١

٨) عبد الحميد بن هدوقة ـ بان الصبح ـ المؤسسة الوطنية للكتـاب ـ الجزائر ـ ط٢ ـ ١٩٨٤٠

٩) ـــــ الجازية والدراويش ـ المؤسسة الوطنية للكتابـ الجزائرـ١٩٨٣

١٠) ـــــ ريح الجنوب ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط٤ ١٩٨٠٠

١١) عرعار محمد العالي ـ الطموح ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيـع ـ الجزائر ـ ط١ ـ ١٩٧٨٠

١٢) ـــــــ ما لا تذروه الرياح ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ط٢ ـ ١٩٨٢.

١٣) محمد مفلاح ـ الانفجار ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ١٩٨٤.

١٤) مرزاق بطاش ـ طيور في الظهيرة ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ـ الجزائر ـ ١٩٨١.

٢) المراجع العربية :

١) ابراهيم عبد الرحمن محمد ـ بن القديم والجديد (دراسات في الأدب والنقد) ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ د ت.

٢) ابن خلدون ـ العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر ٧ مجلدات ـ المجلد السادس ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ١٩٥٩.

٣) أحمد ابراهيم الهواري ـ البطل المعاصر في الرواية المصرية ـ دار المعارف ـ القاقهرة ـ ١٩٧٩.

٤) ـــــ نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧٨.

٥) أحمد رشدي صالح ـ الأدب الشعبي ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧١.

٦) أحمد كمال زكي ـ الأساطير (دراسة حضارية مقارنة) ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٧٩.

٧) أسعد رزوق ـ الأسطورة في الشعر المعاصر ـ دار مجلة آفاق ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٥٩.

٨) الف ليلة وليلة ـ ٤ أجزاء ـ تقديم مزيان فرحاني ـ من سلسلة (الأنيس) ـ المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ـ الجزائر ـ ١٩٨٨.

٩) الياس خوري ـ الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية) ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٢.

١٠) بشير بويجدرة محمد ــ الشخصية فى الرواية الجزائرية (١٩٧٠ــ١٩٨٣)
ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر ــ ط١ ــ ١٩٨٦.

١١) جورج سالم ــ المغامرة الروائية (دراسات فى الرواية العربية) ــ منشورات
اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ ١٩٧٣.

١٢) حسين مروة ــ تراثنا ... تراثنا ... كيف نعرفه ــ مؤسسة الأبحاث العربية
ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٨٥.

١٣) حلمي بدير ــ أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ــ دار المعارف ــ
القاهرة ــ ط١ ــ ١٩٨٦.

١٤) خليل أحمد خليل ــ مضمون الأسطورة في الفكر العربي ــ دار الطليعة
للطباعة والنشر ــ بيروت ــ ط٣ ــ ١٩٨٦.

١٥) روزلين ليلى قريش ــ القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ــ
ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر ١٩٨٠.

١٦) شكري محمد عياد ــ البطل فى الأدب والأساطير ــ دار المعرفة ·
القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٧١.

١٧) شمس الدين موسى ــ المرأة الأنموذج فى الرواية العربية الحديثة ــ
الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٥.

١٨) شوقى عبد الحكيم ــ السير والملاحم الشعبية العربية ــ دار الحداثة ــ
بيروت ــ ط١ ــ ١٩٨٤.

١٩) صلاح فضل ــ منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ــ دار المعارف ــ
القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٨٠.

٢٠) عبد الحميد بورايو ــ القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة

ميدانية) ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائـــر ـ ١٩٨٦٠

٢١) عبد الحميد يونس ـ الحكاية الشعبية ـ من سلسلة (المكتبة الثقافية) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٥٠

٢٢) ـــــــ الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ـ دار المعرفـــة ـ القاهرة ـ ط٢ ـ ١٩٦٨٠

٢٣) عبد الكريم الأشتر ـ دراسات في أدب النكبة (الرواية) دار الفكر ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٩٧٥٠

٢٤) عبد الملك مرتاض ـ عناصر من التراث الشعبي في اللاز (دراسة فـــي المعتقدات والأمثال) ـ ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر ـ ١٩٨٧٠

٢٥) عز الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهـــــــره الفنية والموضوعية ـ دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ـ ١٩٦٧٠

٢٦) عصام محفوظ ـ الرواية العربية الطليعية ـ دار ابن خلدون ـ بيـروت ـ ط١ ـ ١٩٨٢٠

٢٧) علي عبد المعطي البطل ـ الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط كلية الآداب ـ جامعـــة عين شمس ـ سنة ١٩٧٥ ٠

٢٨) فائق مصطفى أحمد ـ أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحـــــــي النثري في مصر (١٩١٤ـ١٩٥٢) ـ رسالة دكتوراه مخطوط كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ سنة ١٩٧٧

٢٩) فاروق خورشيد ــ في كتابة السيرة الشعبية (دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية :عنترة بن شداد) منشورات اقرأ ــ بيروت ــ ط٢ ــ ١٩٨٠٠

٣٠) ـــــ في الرواية العربية (عصر التجميع) ــ دار العودة ــ بيروت ــ ط٣ ــ ١٩٧٩٠

٣١) فاطمة حسين المصري ــ الشخصية المصرية (من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلورالمصري) ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٤٠

٣٢) فرحان عباس ــ جدلية العلاقة بين الفكر العربي والتراث (رؤية نقدية) دار الحداثة للطباعة والنشر ــ بيروت ــ ط١ ــ١٩٨٣

٣٣) فوزي العنتيل ــ الفولكلور ما هو؟ ــ دار النهضة العربية والنشر ــ القاهرة ــ د ت٠

٣٤) محمد ابراهيم أبوسنة ــ فلسفة المثل الشعبي ــ من سلسلة (المكتبة الثقافية) ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ط٢ ــ ١٩٨٤٠

٣٥) محمد كامل الخطيب ــ الرواية والواقع ــ دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٨١٠

٣٦) ـــــ عالم حنا مينا الروائي ــ دار الأداب ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٧٩

٣٧) محمد مصايف ــ الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام ــ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ــ الجزائر ــ ١٩٨٣٠

٣٨) مخلوف عامر ــ تجارب قصيرة وقضايا كبيرة (مقالات نقدية)ــ المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر ــ ١٩٨٤٠

٣٩) مصطفى الشورى ـ الشعر الجاهلي (تفسير أسطوري) ـ دار المعارف القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٨٦٠

٤٠) مصطفى علي الجوزو ـ من الأساطير العربية والخرافات ـ دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٠٠

٤١) نبيل سليمان ـ وعي الذات والعالم (دراسات في الرواية العربية) ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية ـ ط١ ـ ١٩٨٥

٤٢) نبيلة ابراهيم ـ أشكال التعبير في الأدب الشعبي ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط٣ ـ ١٩٨١٠

٤٣) ـــــ الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ـ مكتبة الشباب ـ القاهرة ـ د ت٠

٤٤) ـــــ قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ د ت٠

٤٥) نخبة من الأساتذة العرب ـ الرواية العربية واقع وآفاق ـ دار ابن رشد للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨١٠

٤٦) نهاد التركلي ـ الرواية الفرنسية الجديدة ـ جزءان ـ من سلسلة (الموسوعة الصغيرة) ـ تصدرها دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ بغداد ـ ١٩٨٥٠

٤٧) واسيني الأعرج ـ اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ـ المؤسسة الوطنية للكتاب ـ الجزائر ـ ط١ ـ ١٩٨٦٠

٤٨) ـــــ تطور ملامح البطل في الرواية الجزائرية (بحث في سيسيولوجية البطل وتاريخية تطوره) ـ رسالة لنيل درجة الدكتوراة ـ مخطوط جامعة دمشق ـ كلية الآداب ـ سنة ١٩٨٥٠

٣) المراجع المترجمة :

١) آلان روب‌غرييه ــ نحو رواية جديدة ــ ترجمة : ابراهيم مصطفى ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ د ت.

٢) ألبيريس ــ تاريخ الرواية الحديثة ــ ترجمة :جورج سالم ــ منشورات عويدات + منشورات البحر المتوسط ــ بيروت ــ ط٢ــ ١٩٨٢.

٣) برونو بتلهايم ــ التحليل النفسي للحكاية الشعبية ــ ترجمة :طلال حرب ــ دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ١٩٨٥.

٤) بلينو ميندوثا ــ غابر ييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ــ ترجمة : عبد الله حمادي ــ المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر ــ ١٩٨٣.

٥) تشيتشرين ــ الأفكار والأسلوب (دراسة فى الفن الروائى ولغتة) ــ ترجمة : حياة شرارة ــ دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد ــ د ت.

٦) جورج لوكاتش ــ دراسات في الواقعية ــ ترجمة : نايف بلوز ــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ط٣ ١٩٨٥.

٧) ـــــ الرواية التاريخية ــ ترجمة :صالح جواد كاظم ــ مطبعة الثقافة والاعلام ــ بغداد ــ ١٩٧٨.

٨) ـــــ الرواية كملحمة برجوازية ــ ترجمة : جورج طرابيشى ــ دار الطليعة ــ بيروت ــ ط١ ــ ١٩٧٩

٩) كلود ليفي ستروس ـ الأسطورة والمعنى ـ ترجمة : وتقديم شاكر عبد الحميد ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٨٦.

١٠) لويس أ.م ـ اللغة في المجتمع ـ ترجمة : تمام حسان ـ دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ ١٩٥٩.

١١) ميخائيل باختين ـ الخطاب الروائي ـ ترجمة : محمد برادة ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٨٧

١٢) ميشيل بوتور ـ بحوث في الرواية الجديدة ـ ترجمة : فريد أنطينوس ـ من سلسلة (زدني علما) منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٢.

١٣) ميشيل زيرافا ـ الرواية والأسطورة ـ ترجمة : صبحي حديدي ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٩٨٥.

١٤) ميخيل فرنانديز براسو ـ عزلة غابرييل غارسيا ماركيز ـ ترجمة : نادية ظافر شعبان ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٣.

١٥) يونغ كارل غوستاف ـ علم النفس التحليلي ـ ترجمة : نهاد خياطة ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ـ دمشق ـ ط١ ـ ١٩٨٥.

٤) الدوريات العربية :

١) مجلة "أدب ونقد" – العدد ٩ – ديسمبر ١٩٨٤ – يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي – القاهرة – مصر .

٢) مجلة " أفاق عربية " – العدد ١٠ – حزيران ١٩٧٨ – تصدر عن وزارة الثقافة والاعلام – بغداد .

٣) مجلة "أمال " العدد ٤٦ – سنة ١٩٧٦ – تصدرها وزارة الثقافة والاعلام – الجزائر .

٤) مجلة " أمال " العدد ٥١ – السنة العاشرة – ١٩٨٠ – تصدرها وزارة الثافة والاعلام – الجزائر .

٥) مجلة " الأمل " – العدد ٧ – ماي ١٩٨٤ – تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي – سوريا .

٦) مجلة " الثقافة " – العدد ٣٣ – يونيو ، يوليو ١٩٧٦ – تصدرها وزارة الاعلام والثقافة – الجزائر .

٧) مجلة " الحرية " – العدد ٩٨٨ – سنة ١٩٨٠ – تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي – سوريا .

٨) مجلة " فصول " – العدد الأول – المجلد الرابع – أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ – تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر .

٩) مجلة " الفكر العربي " – العدد ٢٦ – مارس ١٩٨٢ – السنة الرابعة – تصدر عن معهد الانماء العربي – بيروت .

١٠) مجلة " الكاتب الفلسطيني " – العدد ٣ – جوان ١٩٧٨ – تصدرها

وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ سوريا ٠

١١) جريدة "النداء" ـ عدد ٦٦٢٠ ـ ١٢ تشرين الأول ـ ١٩٨٠ ـ تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ سوريا ٠

١٢) جريدة "النداء" ـ عدد ٦٨٣٤ ـ ٢١ جوان ١٩٨١ ـ تصدرها وزارة الثقافة والارشاد القومي ٠

٥) **الملتقيات:**

١) حوار مفتوح مع الكاتب الطاهر وطار بمناسبة زيارته للقاهرة ـ الحوار تحت رعاية أتيلييه حزب التجمع الوطني التقدمي ـ بتاريخ ٢٦/١٢/٨٧٠

المراجـع الاجنبيـــة :ـ

1 - Alfred Bel: La djazia chanson Arabe-precédée D'observations sur quelques legendes ARabes, et sur la geste de Beni-hilal-extrait du journal Asiatique-imprimerie Nationale-Paris 1903.

2 - Benzine Abdelhamid:Journal de marche Editions: E.N.A.P - Alger.

3 - Charles André julien: Histoire de L'Afrique du nord-, 2 Tomes-Editions:Payot-Paris-1964 2 eme éditions-2 eme Tomes.

4 - Georges Jean: Le Roman-éditions du seuil-Paris 1971.

5 - Lucien Goldman:pour une sogiologie du Roman-Éditions Galimards-paris-1964.

6 - Malinovski Bronislav: Magie,science and Religion -Boston-1948.

7 - Philippe Narcais: Textes arabes de djidjelli-Editions:p.u.f- Paris - 1954 .

8 - Trumelet.c: Les francais dans le desert-Journal historique,Militaire,et discriptif D'une expedition au limites du sahara Algerien-Editions:challamel-paris-3eme editions.

9 - Todorov:qu'est ce que le structualisme?-Editions du seuil-paris-1968.

10 - Vladimir propp: Morphologie du conte-Traduction de marguerite derrida et autres-editions du seuil - paris- 1970.

الدوريـــات الاجنبيـــــة : ـ

1 - Alfred Bel: l'islam mystique-revue Afriquqine-No.69-Année 1928-publiée par la société Historique Algerienne-office des publications universitaires-Alger.

2 - Desparment:Ethnographie Traditionnelle de Mitidja-Revue Africaine- Bulletin Trimes triel-Tome 65-Année 1964-publiée par la société Historique Algerienne-Alger.

3 - Desparmet:Les chansons de geste de 1830 A 1914-Revue Afriquaine-Bulletin trimestriel-Tome 83-Année 1939-publiée par la société historique Algerienne-Alger.

4 - Francis Labrador:Les Ruines de taount-Revue Afriquaine-Bulletin trimestriel-Tome 88- Année 1944-publiée par la société historique Algerienne-Alger.

خطة البحث

مقدمة : .... أ

تمهيد : انعكاس القيم الشعبية في الأدب العربي ١

أ ـ في الأدب العربي القديم .

ب ـ في الأدب العربي الحديث .

ـ في الشعر .

ـ في المسرح

ـ في الرواية .

الباب الأول : التأثير المباشر للتراث الشعبي على الرواية الجزائرية . ٢١

مدخل : العلاقة بين التراث الشعبي وفن الرواية المعاصرة .

أ ـ من خلال عنصر الحكاية .

ب ـ من خلال عنصر البطل .

مراحل تأثر الروائي الجزائري بالتراث الشعبي .

أ ـ مرحلة لم يكن يعي فيها الكاتب متعمدا توظيف التراث الشعبي .

ب ـ مرحلة كان الكاتب يعي فيها توظيف التراث الشعبي وامكانية الاستفادة منه شكلا ومضمونا .

الفصل الأول : مصادر التراث الشعبي المؤثرة في الرواية الجزائرية . ٢٩

أولا : الأسطورة الشعبية ٢٩

ثانيا : الحكاية الشعبية والخرافية ٦٢

أ ـ الحكاية الشعبية ٦٢

ب ـ الحكاية الخرافية ٧٨

ثالثا : السيرة الشعبية ٨٨

الفصل الثاني : إشكالية التوظيف الفني المباشر للتراث الشعبي في الرواية الجزائرية ١١٣

ـ الصياغة الأسطورية للفعل الاجتماعي في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار .

أـ جمالية التوظيف الفنى للتراث الشعبى في الروايـــة وطبيعة الدوافع لذلك .

ب ـ دلالات المضمون الروائي .

جـ ـ الموازنة بين الرواية والأصول الشعبية التى استقـــت منها مادتها ، ومدى استفادة الروائي منها .

د ـ القيم الفنية المستحضرة بين الرواية والحكاية الشعبية والخرافية .

هـ ـ المضامين الشعبية وأثرها في بناء الرواية .

ـ المعتقدات الشعبية وأثرها فى تطور الأحداث الروائية .

ـ المعارف الشعبية وأثرها في تطور الأحـداث الروائية .

وـ مستويات البناء الفني للتراث الشعبى من خلال اللغة الروائية .

ي ـ تقييم عام للرواية من الناحيتين الفنية والموضوعية .

الباب الثاني : التأثير غير المباشر للتراث الشعبي على الروايـــــة الجزائرية ١٩٧

الفصل الأول : عناصر ومواقف من المعتقد الشعبي فى بناء الرواية . ١٩٧

أـ حتمية وقوع القدر ١٩٧

ب ـ الاعتقاد ببركة الأولياء ٢٣٠
جـ ـ الرقي والتعاويذ ٢٧١
الفصل الثاني : عناصر ومواقف من العرف الشعبي في بناء الرواية . ٢٩٦
أ ـ الصراع الملحمي بين الخير والشر أو العدل والظلم . ٢٩٦
ب ـ صورة المرأة ومكانتها ٣٤١
جـ ـ قواعد متفرقة من السلوك الاجتماعي ٣٨٣
خاتمة : ٤١٨
المصادر والمراجع ٤٢٢